Ulmer Muenster-Pla... aus der Zeit 1391-1421

Victor Curt Habicht

STANFORD
LIBR

Digitized by Google

AC899
H46H

STANFORD
LIBRARIES

ULMER MÜNSTER-PLASTIK

AUS DER ZEIT 1391—1421

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER
ARBEITEN MEISTER HARTMANNS.

B

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

VORGELEGT VON

V. CURT HABICHT.

STANFORD
UNIVERSITY LIBRARIES

3783
H46H
Unclassed Thesis

DARMSTADT
BUCHDRUCKEREI VON K. F. BENDER
1911.

Digitized by Google

Referent: Geheimer Rat Prof. Dr. Henry Thode.

Promotion: 27. II. 1911.

Digitized by Google

Literatur-Verzeichnis.

Handschriften: Bürgerbücher der Stadt Ulm 1387—1427; 1428 bis 1445 (Stadtarchiv Ulm).

Bürgeraufnahmebuch der Stadt Cöln 1356—1479 (Stadtarchiv Cöln).

Hüttenbücher des Münsters zu Ulm 1417—1421; 1424; 1427—30; 1433—35; 1448—1456 (Stadtarchiv Ulm); 1430 bis 1432 (fürstl. Bibliothek Donaueschingen).

Ingrossaturbücher des Erzbistums Mainz aus der Zeit 1400—1440 (K. Kreisarchiv Würzburg).

Mainzer Stadtrechnungen 1410—1436 (Königl. Kreisarchiv Würzburg.

Nachträge zu Weyermann: Nachrichten von Gelehrten und Künstlern (Stadtarchiv Ulm).

v. Neubrunner: Notizen (Stadtarchiv Ulm).

Prälat Schmidt: Ueber die Gotteshäuser Ulms (Ulmer Stadtarchiv No. 6675 (1—14).

Steuerbuch der Stadt Ulm 1427 (Stadtarchiv Ulm).

Zinsbuch der Kirchenbaupflege von 1409—1456, 1427 (Stadtarchiv Ulm).

Gedruckte Quellen: Bazing und Veesenmeyer: Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm (Ulm 1870).

Ennen und Eckertz: Quellen zur Geschichte der Stadt Cöln (Cöln 1860).

K. Dietr. Hassler: Urkunden zur Baugeschichte des Mittelalters in Zahn: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1869.

E. Mauch: Bausteine zu Ulms Kunstgeschichte III. (Ulm 1870).

J. J. Merlo: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit (Düsseldorf 1895).

Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Cöln, begründet von K. Höhlbaum, fortg. von J. Hansen (Cöln 1896, 10 Bde.).

Literatur: W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik (Berlin 1887).

Fr. Carstanjen: Ulrich von Ensingen (München 1893).

G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. I—III (Berlin 1905).

L. Ennen: Der Dom zu Köln (Köln 1880).

Grüneisen und Mauch: Ulms Kunstleben im Mittelalter (Ulm 1840).

Digitized by Google

K. Dietr. Hassler: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter (Stuttgart 1864).

Heideloff: Die Bauhütten des Mittelalters in Deutschland (Nürnberg 1844).

Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters (Leipzig 1876).

A. Klemm: Württemb. Baumeister und Bildhauer. Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte (Stuttgart 1882) Heft I—III.

Fr. Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik (Straßb. 1911).

Lübbke-Semrau: Die Kunst des Mittelalters (Lpzg. 1905).

E. Mauch: Bausteine zu Ulms Kunstgeschichte (Ulm 1869, 1870, 1871, 1873).

A. Michel: Histoire de l'art. 2. I — 3. II. 1906—1908.

E. F. A. Münzenberger: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands (Frankfurt 1886).

J. Neuwirth: Das Münster zu Ulm (in Borrmann und Graul: „Baukunst", Heft 12). (Stuttgart 1898).

J. Neuwirth: Die Wochenrechnung und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378 (Prag 1890).

W. Clemens Pfau: Das gotische Steinmetzzeichen in Beitr. zur Kunstgesch. Neue Folge XXII. (Leipzig 1895).

R. Pfleiderer: Münsterbuch (Ulm 1905).

R. Pfleiderer: Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale (Stuttgart 1905).

Fr. Pressel: Ulm und sein Münster (Ulm 1877).

Fr. Pressel: Münsterblätter (Ulm 1878—1890).

Graf Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts (Straßburg 1904).

Reichensperger: Die Bauhütten des Mittelalters. (Cöln 1879).

Renard: Köln. In berühmte Kunststätten. Bd. 38. Leipzig 1907.

M. Schuette: Der schwäb. Schnitzaltar (Straßburg 1907).

E. Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Rathause zu Bremen (Straßburg 1908).

Weyermann: Nachrichten von Gelehrten, Künstlern etc. (Ulm 1798).

Weyermann: Neue Nachrichten (Ulm 1829).

H. Wiethase: Der Dom zu Köln (Frankfurt 1884—1887).

Digitized by Google

Einleitung.

Über die Abhängigkeit der Plastik von der Architektur in ihrer Darstellung der christlichen Kunst des Mittelalters fehlt es nicht an eingehenden und tiefsinnigen Betrachtungen. Stellte man sich dabei auf den streng aesthetischen Standpunkt, so konnte es nicht fehlen, dass man das Verhältnis dieser beiden Schwesterkünste als wirklich harmonisch und glücklich nur für die grosse Zeit des ausgehenden dreizehnten Jahrhunderts gelten lassen wollte. Gewiss mit Recht! Doch sollte man erwägen, dass diese unsere aesthetischen Grundgesetze durchaus griechischen Geistes sind und dass kein Mensch Bedenken trägt, sie bei Wertung von Gipfelpunkten nordischer Kunst wie bei Adam Krafft, Tilmann, Riemenschneider, Dürer, Grünewald etc. bei Seite zu lassen. Es wird auch kein Einsichtiger behaupten wollen, dass der grosse Reiz der Statuen des 13. Jahrhunderts in ihrer starken Anlehnung an antike Plastiken beruhe. Im Gegenteil! Gerade das Neue, Eigenartige und geradezu Unantikische ist es, was uns anzieht — dies und die Wahrung einer grossen Gesetzmässigkeit, die den Grundformen der Natur abgelauscht erscheint. Neue und sehr eigenartige Züge wird auch niemand der Plastik des 14. Jahrhunderts absprechen wollen. Aber wie steht es mit der Gesetzmässigkeit?

Digitized by Google

Es kann und soll nicht geleugnet werden, dass hier fast überall Verkennung und Willkür gegenüber den gegebenen Erscheinungen einreissen, deren Ursachen jedoch nicht bei den Künstlern, sondern in der Suprematie des alles auflösenden gotischen Baustils liegen. Ferner ist zu erwägen, dass die kirchliche Kunst des Mittelalters eine Freiplastik im Sinne der griechischen oder hellenistischen — selbst im grossen 13. Jahrhundert — niemals hat schaffen wollen — noch können. Denn nicht auf die Verkörperung, freigeschauter, künstlerischer Ideale kam es in erster Linie an, sondern auf Verdeutlichung des kirchlichen Dogmas und der Heilslehre. Darum braucht uns diese Kunst nicht verleidet zu sein. Und ebensowenig wie sich die pragmatische und die Kulturgeschichte auf den einseitigen Standpunkt stellen würde, nur die, einem vorgefassten und konstruierten Ideale entsprechenden, Zeitabschnitte zu erforschen, darf sich unsere Wissenschaft dem Streben nach Erkenntnis der Eigen und Wesensart irgend eines Zeitraums verschliessen. In der Tat hat ja auch die Forschung der letzten Jahre sich eingehend mit dem solange geschmähten 14. Jahrhundert befasst. Wenn im Folgenden versucht werden soll, einen Beitrag zur Klärung der die deutsche Plastik angehenden Fragen zu geben, so seien hier noch einige Bemerkungen über das oben schon berührte Verhältnis der Architektur und Plastik gestattet. Ich bin der Ansicht, dass das Zusammentreffen der Tätigkeit als Architekt wie als Bildhauer in der einen Person des jeweiligen Bauleiters noch nicht genug betont wurde und mir scheint von hier aus ein gut Teil der Eigenart der Plastik deutlich zu werden. Schon die Ausbildung des künftigen Leiters eines Baues macht keinen strengen Unterschied zwischen einer solchen für einen Architekten oder der für einen Bildhauer. Der als Lehrling eintretende Jüngling, wie der ältere Geselle lernen

Digitized by Google

das sachgemässe Behauen von Steinen, das Ausführen von plastischen Arbeiten ebenso genau kennen, wie ihnen die Möglichkeit eines tieferen Eindringens in die streng geheim gehaltenen und mit mystischem Zauber umgebenen Konstruktionsweisen und Berechnungen geboten wird. Alles sind Geheimnisse der „Hütte" und ein Wertungsunterschied zwischen den einzelnen Kenntnissen, die sie zu vermitteln vermag, wird nicht gemacht. Ob die Neigung des Einzelnen sich mehr der plastischen oder der architektonischen Seite zuwendet, ist Sache der Persönlichkeit allein. Die brüderliche Gemeinschaft der „Hütte" liess ein höher oder minder Einschätzen irgend einer Tätigkeit gar nicht aufkommen. Sie bildet in bester und jeder Hinsicht ein Ganzes, sie hat ihre bestimmt festgelegten Sitten und Arbeitsgewohnheiten — und lässt sich nur von einem beeinflussen: dem jeweiligen Leiter der Hütte und des Baues. Ein Auflehnen gegen seine Absichten und Anschauungen ist so gut wie ausgeschlossen. Interessant ist es nun in unserem Falle zu sehen, wie die Herkunft des leitenden „Kirchenmeisters" — wie der erste Baumeister in den Hüttenbüchern und Verträgen offiziell genannt wird — die Eigenart der unter seiner Aegide verfertigten Plastiken bestimmt.

Als die drei ersten Baumeister am Münster sind uns Heinrich d. Ä., Michael und Heinrich d. J. überliefert. Über die beiden ersten ist Sicheres nicht mehr aus zu machen. Heinrich d. J. identifiziert Klaiber[1] mit dem vom 27. XI. 1391 bis 12. V. 1392 in Mailand tätigen „Heinricho de Gamundia inzignerio fabricae". Wie mir scheint mit vollem Rechte, da er in dem Mailänder Hüttenbuche vom 16. V. 1392 ausdrücklich als „Heinrichus de Ulmo" bezeichnet wird. Auf jeden Fall kann es keinem

[1] H. Klaiber: Zur Baugeschichte des Ulmer Münsters im Repert. f. Kunstw. Bd. XXXII, p. 471.

Digitized by Google

Zweifel unterliegen, dass diese drei ersten Baumeister als Mitglieder der weitverzweigten Familie Arler anzusehen sind. Ebenso gesichert erscheint mir Carstanjens[1] Nachweisversuch der Verwandtschaft ihres Nachfolgers, Ulrich von Ensingen, mit dieser Familie. Da es uns im weiteren Verlaufe darauf ankommt, den Charakter der Plastik als durch den jeweiligen Münsterbaumeister bestimmt darzutun, müssen wir hier kurz auf die Bedeutung der Bildhauer-Architektenfamilie Arler hinweisen. Den Einfluss derselben können wir uns nicht beherrschend und tief genug denken und scheint uns ihre Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Plastik im 14. Jahrhundert überhaupt noch lange nicht genug gewürdigt zu sein. Wo uns die Eigenart der neuen Kunst, als deren Charakteristiken man mit Recht das Individualisieren und die Hinwendung zum Naturstudium bezeichnet, begegnet, treffen wir auch auf mehr oder minder gesicherte Nachrichten von der Mitarbeit irgend eines Gliedes der weitberühmten Familie Arler[2]. Ich weise auf die allbekannten Skulpturen von Schwäbisch-Gmünd, Rottweil, Esslingen, Mainz, Erfurt, Prag, Nürnberg, Köln, Ulm,

[1] Fr. Carstanjen: Ulrich von Ensingen. München, 1893.

[2] Ich habe hier meine Schreibweise Arler anstatt Parler zu rechtfertigen. Die älteste Schreibweise des Namens findet sich bekanntlich an der Prager Dom-Triforiumsbüste des dortigen Dombaumeisters Peter von Gmünd. Sie lautet: „Petrus henrici arleri de (c?)olonia magistri de gemunden in suevia . . . Die spätere urkundliche Schreibweise Parler ist doch wohl nur als ein — vermutlich dem Worte „parlier“ zu Liebe geschehener — Ablaut anzusehen, während Arler der eigentliche und ursprüngliche Name ist. Abgesehen hiervon bestimmt mich zu dieser Schreibweise eine Mitteilung des Herrn Emile Hiance, archiviste de la ville de Boulogne. Hiernach kommt der Name Harlé seit dem 13. Jahrhundert dort vor. Mir scheint damit auch ein Hinweis für die Herkunft der Familie gegeben zu sein und dürfte es weiteren Untersuchungen vielleicht gelingen, Boulogne als die Heimat der Familie festzustellen.

Digitized by Google

Strassburg, Freiburg und Augsburg hin, die zum grössten Teile urkundlich von einem Arler gefertigt sind. Man kann wohl so weit gehen, zu sagen, dass kein bedeutenderer Bau und seine Ausschmückung mit Bildwerken ohne ihre Mitarbeit im 14. Jahrhundert entstanden ist und diese Tatsache verdiente wohl eine eingehendere Untersuchung. Ebenso gewiss wie dieser übermächtige Einfluss der Familie selbst — der sich nur mit dem der Pisani vergleichen lässt — erscheint die Herkunft ihres Stiles aus Frankreich, dessen Bedeutung für die Entwicklung des neuen Stils eine ebenso gründliche Untersuchung benötigte, wie sie W. Vöge[1] für die des „Monumentalstils" gegeben hat. Wie weit für diese Entwicklung des neuen Stils niederländisch-burgundische und andere Einschläge dabei massgebend waren und wieviel oder wiewenig Frankreich selbst hierfür zu bedeuten hat, kann uns hier nicht beschäftigen. Uns muss die Tatsache genügen, dass es die Kenntnis des in Frankreich ausgebildeten Stils gewesen ist, die — vermittelt durch die Arler — der deutschen Plastik das neue Gepräge gegeben hat.

Mit dem Jahre 1419 übernimmt der — schon 1417 im Hüttenbuche 1417—21 genannte — Schwiergersohn Ulrich von Ensingens, Hans Kun, die Oberleitung des Münsterbaus. Es scheint mir ohne allen Zweifel, dass Merlo[2] mit seiner Vermutung, dass dieser Hans Kun mit der berühmten Cölner Familie Kuen verwandt gewesen ist, Recht hat. Die schlagende Uebereinstimmung der unter seiner Leitung verfertigten Skulpturen an der Vorhalle mit Cölner Arbeiten in und am Dome beseitigt

[1] W. Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Strassburg, 1894.

[2] J. Merlo: Die Kölnischen Künstler in alter und neuer Zeit. Düsseldorf, 1895. p. 507.

Digitized by Google

jeden Zweifel. Wir werden hierauf bei der Herkunft des Stiles Meister Hartmanns noch näher einzugehen haben. Mit Hans Kun sehen wir also eine neue Aera der Plastik für Ulm beginnen, nämlich die unter dem Zeichen Cölns stehende. Bezeichnenderweise treffen wir auch hier wieder ein Vermitteln westlicher Kunst an, nämlich der für die Renaissance im Norden so bedeutungs- und verheissungsvollen Claus Sluters, seiner Vorgänger und Nachfolger.

Digitized by Google

Die Chorpropheten.

Die ältesten Skulpturen des Münsters stammen nicht aus der Zeit nach der Grundsteinlegung desselben (30. VI. 1377) sondern sind von der alten Kirche „ennet Feld" genommen und aus Pietät zum Schmucke des neuen Baues verwandt worden. Diese Skulpturen, die keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf die uns vornehmlich beschäftigenden des Hauptportals ausgeübt haben, sollen deshalb nicht behandelt werden. [1]

Dagegen müssen wir uns mit den acht Freifiguren, die auf den Pfeilern des Chores aufgestellt sind, eingehender beschäftigen. Denn wir sehen in ihnen die ersten freiplastischen Arbeiten am Münster und zwar solche, die von höchstbeachtenswertem Können und hoher Auffassung zeugen, und gewahren in ihnen Züge, die für die weitere Entwicklung der Ulmer Plastik nicht ohne Einfluss bleiben konnten. Pfleiderer [2] sagt in seinem verdienstvollen Buche kurz und treffend nur das folgende von ihnen: „Unter den Baldachinen an den acht Pfeilern mit vorgelegten freien Rundstäben, acht vorzügliche Statuen aus der ersten Bauzeit, Propheten mit Spruchband, Rolle oder aufgeschlagenem Buch, von edler fliessender Draperie, kräftigem, lebendigem Gesichtsausdruck; die Stellung

[1] vgl. P. Hartmann: Die gotische Monumental-Plastik in Schwaben; München 1910. Das inzwischen erschienene Werk konnte ich bei der Abhandlung nicht mehr berücksichtigen.

[2] Pfleiderer a. a. O. p. 25.

Digitized by Google

mehrfach seitlich ausgebogen, bei einem derselben mit energisch vorgesetztem Bein, drastischer Handbewegung, aufwärts gerichtetem, ausdrucksvollem Kopf."

Lassen uns auch die Hüttenbücher mit der Beantwortung der Frage nach der Entstehungszeit und dem Verfertiger der Statuen im Stich, so kann es doch keine Frage sein, dass sie in die Zeit vor Ulrich von Ensingens Tätigkeit am Münster zu verlegen sind. Nach den überzeugenden Ausführungen Pfleiderers muss der Chor 1383 bis zur Einwölbung vollendet gewesen sein. Denn in diesem Jahre war sein Bau schon so weit vorgeschritten, dass er mit Erlaubnis des Bischofs von Konstanz geweiht werden durfte. Er stellte somit eine provisorische, in sich aber einigermassen abgeschlossene Kirche dar, die wohl auch zur Erreichung einer gewissen äusseren Vollendung in dieser Zeit ihren Statuenschmuck auf den bereits errichteten 8 Strebepfeilern erhalten haben wird. Wir gehen also kaum fehl, wenn wir die Statuen in die Zeit um 1383 und kurz nachher ansetzen.

Was nun den damaligen Baumeister anlangt, so scheint mir Pfleiderers Vermutung, dass der oben genannte Michael in der Zeit von 1383—87 in Ulm tätig war, Zustimmung finden zu müssen. Denn der Stil der Chorpropheten weist unbedingt nach Prag und ich wüsste keine Skulpturen der Zeit, die eine derartige Uebereinstimmung mit den Ulmern zeigten als gerade die Prager. Nun ist der Bruder der grossen Prager, Peter Arler, Michael — frater germanus magistri Petri — für die Jahre 1359—83 in Böhmen nachweisbar. Dann verschwindet er. Die Tätigkeit eines Michael am Ulmer Münster aber ist uns überliefert und zwar ist diese mit grösster Wahrscheinlichkeit gerade in die Jahre 1383—87 zu verlegen, in denen die Chorstatuen entstanden sein müssen. Nach alledem scheint es uns nicht zu gewagt, Michael Arler als den Verfertiger der Chorpropheten anzusehen.

Die Statuen stehen in an sich sehr ziervollen Umrahmungen. Aus dem abgeschrägten Dache der

Digitized by Google

8 Strebepfeiler des Chores wächst eine kurze Säule auf, die ein mit Laubornamenten geziertes Kapitell trägt. Auf diesem selbst stehen die Statuen über einem noch eingeschobenen, besonderen Sockel. Drei schlanke Säulen tragen einen aus 2 Wimpergen bestehenden Baldachin, der die Figuren bekrönt. Zwei dieser Säulchen sind rechts und links von den Propheten dicht an die Wand angelehnt, die dritte steht frei genau vor der Mitte der Figuren. Die völlig gleiche Anbringung und Aufstellung von Statuen finden wir an der Heiligkreuzkirche von Schwäbisch Gmünd, dem Orte der Heimat und ersten Lehrzeit Michaels wie seines Bruders Peter. Auch hierin darf man eine Bestätigung der oben ausgesprochenen Ansicht sehen.

So glücklich sich dieses fialenmässige Aufstellen von Statuen dem ganzen architektonischen Gedanken anpasst, birgt es andererseits doch auch Gefahren für eine gerechte Beurteilung derselben in sich. Denn die Figuren stehen nicht allein so hoch, sondern sind auch durch die vorgestellten Säulchen so ungünstig verdeckt, dass man es wohl begreifen kann, dass sie bisher so gut wie unbekannt oder doch ungewürdigt bleiben konnten. Auch sie, wie so manche andere der Zeit, legen Zeugnis ab von der künstlerischen Ehrlichkeit und Selbstlosigkeit, mit denen die Meister jener Tage unbekümmert um das Zurücktretenmüssen ihrer Arbeiten vor dem Glanze und dem Willen des Ganzen dennoch ihr Bestes gegeben haben. Sie begnügten sich durchaus nicht mit lediglich „dekorativen" Wirkungen, sondern entsprachen höheren Anforderungen, wie sie namentlich auch von der Bürgerschaft, deren begeistertes, allseitiges Interesse am Bau bezeugt ist, gestellt wurden. Denn gewiss durften Arbeiten, wie die Chorpropheten, die als erste für das herrliche Stadtdenkmal, den Ruhmesbau der Bürger, neu ausgeführt wurden, auf eine strenge Kritik ihres Werdens schon während ihrer Herstellung rechnen. Wie wir uns überhaupt das Schalten und Walten in der Hütte durchaus nicht in geheimnisvolle Abgeschlossenheit verbannt denken. Das Arbeiten wohl — aber nicht das Entwerfen

Digitized by Google

und Vollenden, woran die einmütig opferwillige Bürgerschaft in gewissem, wenn auch nur zustimmendem und bewundertem Grade Teil haben durfte. Ausschlaggebend war ja natürlich nur die Meinung der „Pfleger", aber nimmer möchte es mir einleuchten, dass man nicht auch weiten anderen Kreisen der Bürgerschaft zum mindesten einen Einblick in das Erreichte gewährt hätte. So nur erklären sich mir bei aller Ueberzeugung von der Gewissenhaftigkeit der Künstler jener Tage solche Dokumente subtilster Arbeit, die einmal an ihren Plätzen aufgestellt, jedweder Anerkennung ihrer feinsten Züge entraten mussten. Es soll in dieser unserer Anschauung durchaus keine Herabsetzung des künstlerischen Denkens liegen — vielmehr soll sie unsere Ueberzeugung zum Ausdruck bringen, dass es dem Geiste der Zeit entsprach, nur das Beste für gerade gut genug zum Schmucke ihrer herrlichen Bauten zu halten. Und uns — die wir in einer aufdringlicheren und völlig anders gearteten Zeit leben, daran gemahnen, dass alles an einem solchen Bau — selbst das den Blicken fast Entzogene — des sich tief in seinen Geist Versenkens und meist auch einer Anerkennug seiner technischen Vollendung wert ist.

Halten wir allgemein an der Annahme fest, dass Michael Arler der Verfertiger dieser Chorpropheten gewesen ist und unterziehen wir nun die Statuen einer genaueren Untersuchung, so kann es uns freilich nicht zweifelhaft sein, dass dieselben nicht alle acht von einer Hand gearbeitet sein können. Bei dem Charakter der Arbeitsweise in der Hütte kann dies nicht befremden. Gewiss ist der Schöpfer eines Propheten wie des vierten ein Künstler ersten Ranges und doch verbot es ihm der Gemeinsinn der Hütte, andere Kräfte, die man billigerweise nur als Handwerker bezeichnen kann, von einer Mitarbeit an seinen Schöpfungen auszuschliessen. Denn auch sie gaben ja ihr Bestes willig her und nicht auf ein Prunken mit in sich geschlossenen, den Geist einer Persönlichkeit atmenden Arbeiten kam es an, sondern auf die ehrliche, restlos sich hingebende Tätigkeit jedes

Digitized by Google

Einzelnen, den man als seinen Bruder betrachtete. Es ist dies bezeichnend für die Entwicklung der deutschen Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts überhaupt. Denn Ruhmessinn, Eigenmächtigkeit und Selbstgefühl, wie wir es in diesen Tagen bei den Italienern finden, lag diesen deutschen Meistern noch sehr fern und man darf sich die Innigkeit des Zusammenhaltens innerhalb eines Hüttenverbandes nicht gross genug vorstellen und kann recht eigentlich nur von hier aus das Werden ihrer Schöpfungen verstehen.

Etwas ungemein Verinnerlichtes, in sich Versunkenes und doch auch zugleich Willensstarkes ist allen Figuren eigen. Besonders die Propheten (Abb. 1, 2, 3, 4, 5 und 8), die Michael selbst zugeschrieben werden müssen, sind von eindrucksvollster Wucht und Grösse. Der Künstler hat die Gestalten in eine nur leise angedeutete Aktion versetzt, indem er ihnen Schriftrollen und Bücher in die Hände gab. Doch dadurch, dass dieselben lesend oder über das Gelesene nachsinnend dargestellt sind, bezieht sich dies Handeln nur auf ihr eigens inneres Erleben und ist der Kontakt mit der Aussenwelt fast ängstlich vermieden. Nur der eine der Propheten (Abb. 7) scheint sich mit seiner mahnend erhobenen Linken an den Beschauer wenden zu wollen. Aber auch nur mit einer Geberde und Miene, der man den Sinn: „Seid stille und lauschet dem Unnennbaren!“ unterlegen möchte. Abgesehen von den Köpfen der Figuren 6 und 7, die aber als Gesellenarbeiten nicht ausschlaggebend sind, zeigt jeder einzelne Kopf individuelles Gepräge. Gemeinsam ist den charaktervollen Gestalten eine verhaltene, in weltenfernem Schauen und Erleben gesammelte Energie, die keinen Zweifel darüber lässt, dass sie für ihre Ideen auch zu kämpfen und zu leiden bereit sind. Diese Energie verdeutlicht der Künstler durch die hohen, kräftig vortretenden Stirnen, das starke Betonen der Backenknochen und durch den scharfen Schnitt der Nasen; das kontemplative Element dagegen vornehmlich durch die halbgeschlossenen, in tiefe Schatten gelagerten Augen

Digitized by Google

und durch die feinen empfindsamen Hände. Haupt- und Barthaar sind stark stylisiert und zwar ganz in der für Peter Arler charakteristischen Weise.

Dem grossartigen Zuge der Gestalten entsprechend sind auch die Gewänder von mächtiger und besonnener Einfachheit. Der natürliche Fluss der Falten, die fast senkrecht vom Halse zum Boden gleiten, das nur mässig ondulierende Aufstossen derselben auf der Erde und das Emporraffen massiger Zipfel unter den Armen verdient sehr wohl monumental genannt zu werden. Aber es stellen sich doch auch schon Erscheinungen ein, die ein spielerisches Suchen nach Ungewöhnlichem und Neuem verraten. So wird das Obergewand allzustraff — fast gewaltsam — von den in die Hüften eingeklemmten Armen angespannt; wobei die Arme selbst wie in einer Binde liegend, vom Stoffe völlig umhüllt und in ihrer Funktion verdeckt werden. Man muss eben bedenken, dass der Sinn für den unbekleideten, menschlichen Körper, wie ihn das grosse 13. Jahrhundert so glänzend besessen und betätigt hatte, im 14. Jahrhundert durch das Streben nach ganz anderen Zielen — nämlich nach Individualisierung vornehmlich — verloren gegangen war. Verloren mit dem Aufgeben des antiken Vorbildes, das wohl im 13., aber gar nicht im 14. Jahrhundert eine Rolle zu spielen berufen war. Aber solche Mängel, wie die oben genannten, müssen bei der sonst durchaus edlen Auffassung und Wiedergabe des Gewandes, wie wir sie besonders bei den Michael selbst zugeschriebenen Figuren finden, zurücktreten.

Wir wollen bei diesen Figuren, die doch gewissermassen nur ein Präludium zu den uns beschäftigenden bilden, nicht zu lange verweilen. Aber dem vierten Propheten seien doch noch einige Worte gewidmet. Denn es handelt sich hier um eine merkwürdig eindrucksvolle, dabei eigentümlich schlicht gekleidete Erscheinung mit sehr bewegtem Gestus der erhobenen linken Hand. Welch' ein seltsamer Charakter und überlegener Geist spricht aus diesem lebensprühenden, bartlosen Antlitz

Digitized by Google

mit den fast geschlossenen Augen, dem zusammengezogenen kleinen Munde und dem vorgeschobenen Kinne. Welch' ein momentanes Denken und Empfinden in der Bewegung des Hauptes und der Hand. Kein Zweifel, dass der Künstler sich hier an ein bestimmtes lebendes Vorbild von überragender Bedeutung, das ihn ungemein gefesselt hat, hielt. Ein Werk wie dieses kann sich ruhig den Propheten Donatellos am Campanile zur Seite stellen.

Dieser Kopf, wie der des dritten Propheten (Abb. 3), ist es vornehmlich gewesen, der meine Aufmerksamkeit auf die Beziehungen zu den Prager Arbeiten gelenkt hat. Denn nur noch dort wurden in dieser Zeit derart eindrucksvolle, ja noch gewaltigere Werke geschaffen. Ich brauche nur auf den Kopf des Nikolaus Holubec an der Triforiumsgalerie des Domes St. Veit zu Prag[1] hinzuweisen, der unbedingt als ein Vorläufer der Ulmer Propheten anzusehen ist. Kleinliche Übereinstimmungen darf man allerdings nicht suchen, zumal der Ulmer Prophet ja zweifellos ein Porträt ist. Aber wie ein solcher Kopf aufgefasst und dargestellt ist, wie das Zurückbiegen des Hauptes zu unübertrefflicher Geberde benutzt wird, wie alles lebt in diesen Zügen, darin zeigt sich die gleiche künstlerische Richtung. Dazu kommen die technischen Übereinstimmungen, die ja am deutlichsten eine Werkstattgemeinschaft verraten. Ich weise vor Allem auf die Behandlung der Flächen des Gesichtes, auf das Herausarbeiten der Backenknochen, die Formung der Augen, des Kinnes, Mundes und der Haare hin. Was A. Stix in seiner Arbeit als charakteristisch für die Werke Peter Arlers anführt, könnte man fast bedingungslos auch über die Ulmer Chorpropheten aussagen, mit der Reserve natürlich, dass wir es bei Michael doch mit einem nicht ganz an Peter heranreichenden Künstler zu tun haben.

[1] Vgl. A. Stix: Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte in d. kunstgesch. Jahrbuche der K. K. Centralkommission. Wien, 1908. Tafel XI.

Digitized by Google

Die Propheten sind mit besonderen Attributen nicht versehen. Es ist deshalb nicht möglich sie zu benennen und eine Einzelbesprechung derselben geht am besten der lokalen Aufstellung folgend um den Chor von Süden nach Norden herum.

Der am Eingang des Chorumganges auf der Südseite zunächst aufgestellte Prophet ist als älterer Mann mit vollem rundem Barte dargestellt. Das Gesicht weist einen breiten Typ auf, bei dem weit abstehende Wangen und stark betonte Backenknochen besonders charakteristisch sind. Die vom Mantel eng umschlungenen Arme sind direkt an die Hüften gepresst. Die Rechte liegt lose auf der Seite. Die Linke hält ziemlich unglaubwürdig mit nur losem Zupacken eine umfängliche Schriftrolle. Die Gestalt ist in der linken Hüfte leicht eingebogen, ihre Füsse stehen aber sicher und fest auf dem Boden, wobei das rechte als Stand, das linke als Spielbein gegeben ist.

In umgekehrter Anordnung der Beine und der vorhergehenden Figur zugewandt steht die nächste da. Dieser Prophet ist etwas jünger als sein Nachbar aufgefasst und soll den Eindruck von einer gänzlich anders gearteten Persönlichkeit vermitteln. Die Wangenpartien sind schmäler ebenso die Nase und die Bartenden sind scharf zur Seite gestrichen, sodass alles einen viel spitzeren, eckigeren Eindruck hervorzurufen im Stande ist. Das Haupt ist von einer Mütze derart bedeckt, dass die hohe, kahle Stirn frei bleibt, die an den Seiten von welligen, dichten Locken gerahmt wird. Er hält das Schriftband mit beiden Händen und zwar mit der Linken etwas erhoben, mit der Rechten in Höhe der Hüfte. Bei ihm sind die Arme freier und der Mantel fällt in langen, einfachen Streifen auf beiden Seiten zu Boden.

Der dritte Prophet trägt die Schriftrolle in gleicher Weise wie der zweite. Doch führt er sie mit der linken Hand näher an seinen Kopf heran, den er stark neigt, um sich lesend in den Text zu vertiefen. Er ähnelt im Typ seinem Nachbar sehr, namentlich auch

Digitized by Google

durch die Barttracht, nur dass bei ihm die Enden des Backenbartes in zierlich gedrehte Löckchen auslaufen. Sein Haupt bedeckt eine Art von Zipfelmütze, unter der Strähnen zopfartig gewundenen Haares auf den Nacken herabquellen.

Mit einem neuen und sehr eindrucksvollen Gestus tritt uns der folgende schon gewürdigte Prophet entgegen. Die herabgesunkene rechte Hand hält die mächtige Schriftrolle gleichsam als Ausgleich zu der mahnend und eindringlich erhobenen Linken. Das unbedeckte Haupt zeigt einen markigen Kopf mit hoher, energischer Stirne. Weit geöffnete, grosse Augen geben dem Gesicht einen Ausdruck, der durch den scharf geschlossenen Mund mit dem weit vorgebauten Kinne, den scharf betonten Backenknochen und der kurzen, geraden Nase etwas ungemein eindringliches, ja unvergessliches hat. Von grösster Einfachheit ist das Obergewand, die nicht unabsichtlich sein kann und die Macht der Züge und die Wirkung des Gestus bedeutend erhöht. Es liegt völlig glatt an der Brust an, ist an den Seiten geschlitzt, wo die mit den Ärmeln des Untergewandes bedeckten Arme heraus kommen und bildet nur zwei durch die Stellung der Beine bedingte Falten, die scharf und grossgezogen zu den Füssen herabreichen.

Reicher in der Bewegung, aber auch gesuchter in ihr stellt sich der nächste Prophet dar, der mit hocherhobener Rechten und gesenkter Linken seine Schriftrolle ziemlich gespreizt vor den Leib hält. Sein Haupt ist unbedeckt und das bis in den Nacken reichende Haar glatt und grossflächig behandelt. Dagegen verläuft das Barthaar in langen, schematisch gewellten Strähnen herab und läuft in eine weit vorstehende Spitze aus. Dabei ist der Ausdruck des Gesichtes zu kurz gekommen. Der charakterlosen, kleinen Nase entsprechen winzige, kaum aus dem Stein herausgeholte Augen. Auffallend gut sind dagegen die schönen lebensvollen Hände gearbeitet. Das schlichte Idealgewand liegt glatt an und stösst auf dem Sockel, über die Füsse reichend auf den Boden

Digitized by Google

auf, wo es in kurzen, ösenförmigen Zipfeln verläuft. Ein ähnliches Motiv kehrt in dem von der linken Hand gehaltenen Ende des Obergewandes wieder, das in einem spiralförmigen, gekünstelten Gefältel an der Seite herabhängt.

Wieder mit eng an den Leib gepressten Armen, deren Hände in unglücklichster Weise ein aufgeschlagenes Buch halten, stellt sich der sechste Prophet dar. Ebenso ungeschickt wie dies Motiv ist die ganze Haltung der Gestalt. Die überlangen, in den Knieen eingeknickten Beine sind nach links, der überschmächtige Oberkörper dagegen gewaltsam nach rechts gedreht. Die Arme scheinen wie verkrüppelt und viel zu kurz. Über den vorgebeugten, halslosen Kopf ist das Obergewand als Kapuze herübergezogen und lässt nur je eine geringelte Locke auf beiden Seiten gewahren. Wie aus Papier gedreht erscheint auch das Barthaar, namentlich das auf der Oberlippe. Auch bei ihm sind die Augen fast nur angedeutet. Um so merkwürdiger wirken die scharfen Backenknochen und die lange, breitnüstrige Nase.

Eine Variation — aber eine wenig glückliche — bringt der siebte Prophet durch seine Gewandung. Im Gegensatz zur Schlichtheit und zur nicht zu leugnenden Grosszügigkeit der Gewandung der übrigen Figuren stört uns an ihm eine Fülle und gesuchter Reichtum. Er soll dadurch erreicht werden, dass der linke Zipfel des Obergewandes quer über den Leib genommen von der rechten Hand erfasst wird. Die Gestalt erhält dadurch aber etwas ungemein Plumpes und Verbreitertes und die drei grossen parallelen Faltenzüge vor der Mitte des Körpers verbergen dessen Funktion und bringen Unruhe in die Gestalt. Wenig glücklich ist auch die Anbringung eines Buches, das hochkantig und klotzig in die schon mit dem Gewandzipfel bedeckte rechte Hand hineingestellt ist. Wie die ganze Figur so hat auch der Kopf etwas ungefug Vierkantiges. Lange, breite Wangen sind von einem dicken Barte gerahmt. Dem massigen Hinterkopfe entsprechen schlecht die kleine, niedrige Stirn, die gekniffenen, nichtssagenden Augen und die kindliche Nase.

Digitized by Google

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem zweiten Propheten weisst der achte und letzte auf. Auch sein Haupt bedeckt eine gleiche, weiche Mütze, unter der das Haar allerdings in längeren, enger anliegenden Strähnen bis auf die Schulter herabwallt. Ähnlich ist die Bildung der hohen, etwas gewölbten Stirn, der unter hochgezogenem Oberaugenknochen liegenden Augen und der langen, gebogenen Nase. Der gleichfalls lange Bart endet dagegen in zwei einander zugedrehten Lockenspitzen und ist auch im übrigen welliger gebildet als der des zweiten Propheten. Seine linke Hand hält eine zusammengerollte Schriftrolle, während die rechte etwas höher gehalten an der Brust anliegt. Er zeigt, wenn auch gelungenere Tendenzen als sein Nachbar auf Belebung durch die Drapierung des Gewandes. Wieder ist der Oberkörper durch das Untergewand und das durch die Arme straff gezogene Obergewand eng umschlossen. Unter den Hüften ist bis zu den Knieen reichend das Ende des linken Obergewandzipfels herübergenommen. Darunter erscheint das Untergewand in reicheren steilen Falten und stösst leicht gebogen auf dem Boden der Konsole auf.

Digitized by Google

Die Vorhalle des Münsters zu Ulm als künstlerische Tat Ulrich von Ensingens.

Wir brauchen uns nach Carstanjens[1] eingehenden Untersuchungen nicht auf die Darstellung des architektonischen Gedankens der Vorhalle als ureigenstes Eigentum und schönstes Bekenntnis Ulrich von Ensingens einzulassen. Inwieweit aber auch die Idee des figuralen Schmuckes dieses köstlichen Bauwerkes Ulrichs schöpferischem Geiste entsprungen ist, festzustellen, ist meine Aufgabe.

Ulrich von Ensingen wird am 17. Juli 1392 definitiv am Ulmer Münster als Baumeister angestellt und leitet den Bau bis zu seinem am 14. Februar 1419 in Strassburg erfolgten Tode. In diese Zeit fällt die Entstehung der Vorhalle, die vor seiner Zeit noch nicht geplant und bei seinem Tode bis zur Einwölbung vollendet war. Wenn auch das Wie der Ausführung des plastischen Schmuckes nicht mehr viel durch ihn beeinflusst sein kann, so muss doch das Gegenständliche, der Plan und Sinn des Schmuckes durch ihn gegeben gewesen sein.

Die Vorhalle ist eine Armenhalle und wie urkundlich aus dem Jahre 1411 berichtet wird, sassen alle Zwölfbotentag, alle Sonntage und alle Frauentag und die vier Hochzeitstag des Herrn die Fundenkinder vor der Pfarrkirch „an der Bett" „als Bittende".[2] Diese Bestimmung

[1] Carstanjen a. a. O.

[2] Stiftungsurkunde des Steuermeisters Hans Pfefferkorn vom St. Agathentag (5. II.) 1411. (Ulm, Stadtarchiv.)

Digitized by Google

ist nicht allein bezeichnend für den mildtätigen Geist der Ulmer Bürger und die Schlichtheit ihres Bekennens sondern auch für den Geist des plastischen Schmuckes, den sie für ihr Gotteshaus wünschten. Das Münster selbst sollte ja ein Ausdruck des gesunden, freien, stolzen Bürgertums sein, ein Denkmal eines unabhängigen, demokratischen Regiments, eines kernigen Selbstbewusstseins und freudigen Glaubens. Nicht eine Hochburg bischöflich-aristokratischer Gewalt mit verwirrender Überrumpelung des kleinmütigen Sinnes durch tausend Formen und Gestalten — nein! ein Zeichen der Kraft und der Demut! Carstanjen[1] hat in seinem klassischen Kapitel: „Das Entstehen der künstlerischen Idee als Funktion von Ort und Zeit" in klarster Weise gezeigt, wie dem nüchtern bescheidenen und doch selbstbewussten Geiste der Ulmer kein denkensverwandterer Mann als Ulrich von Ensingen hätte erstehen können. Ulrichs Abneigung gegen das Sinnverwirrende und Überladene der aussterbenden Gotik kam dem Fühlen und Denken der Ulmer aufs glücklichste entgegen und sein Widerwille gegen diese Formensprache wurde durch sie noch genährt und verstärkt. In wirklich wunderbarer Weise kam hier einmal der Wunsch des Auftraggebers mit dem des Künstlers überein und dieser so seltenen Harmonie verdanken wir es auch, dass wir in dieser Vorhalle eines der erfreulichsten und in sich gerundetsten Denkmale der deutschen Architektur und Plastik besitzen. Deshalb ist auch die Frage, ob nun wirklich Ulrich oder den „Pflegern" oder sonst wem der ursprüngliche Plan zu verdanken ist, völlig müssig und gleichgültig. Dem Wesen und Denken Ulrichs — soweit wir es kennen — entsprach es jedenfalls durchaus, diese mächtige Vorhalle, das glänzende Portal, den Hauptschmuck des Münsters als eine den Armen und Bedürftigen geweihte Stätte durch seinen plastischen Schmuck zu kennzeichnen. Nüchtern, klar, vom eigenen Werte durchdrungen und sich zugleich der Schuld und des

[1] Carstanjen, a. a. O. p. 41 ff.

Digitized by Google

Dankes Gott gegenüber bewusst, wollten die Bürger, wie er, eine Confession ihres Glaubens und Denkens und nicht eine Verwirklichung von durch „seelenminnen“ und „jesuschwärmen“ angekränkelter Ideen errichtet wissen. Man hat das Münster schon oft in Einklang mit den Ideen der Reformation genannt, deren Anschauungen es in seinem ganzen freiheitlich-bürgerlichen, evangelischen Charakter, fasst möchte man sagen vorausahnend festgelegt hat. Am überzeugendsten scheint sich dies in der Vorhalle auszusprechen. Es ist als ein sicher Ulrich allein gehöriges Verdienst zu bezeichnen, dass man sich auf einen verhältnissmässig wenig zahlreichen und dadurch um so eindrucksvolleren Schmuck beschränken wollte. Denn hierin liegt echt Ulrich von Ensingen'scher Geist, dass er ganz im Gegensatze zu der sonst üblichen Gotik in den riesigen Bogen der Vorhalle nur zwei Archivolten einspannte. Weniger war für diesen ungeheuren Bogen gar nicht denkbar und bezeichnender Weise schlingt sich um die beiden Eingangsportale nur je eine Archivolte. Dieses massvolle Sichbeschränken und die offensichtliche Absicht, nicht verblüffen sondern mit Fassbarem in eindrucksvollster Weise wirken zu wollen, vermittelt wie sonst kaum noch etwas Denken und Charakter dieses einzigen Mannes. Wenn man hier an die sonst oft mit vier, fünf oder noch mehr Archivolten geschmückten Portale der Zeit denkt, so begreift man Ulrichs Widerwillen gegen die aufdringliche, laute Sprache der Gotik jener Tage und möchte in jener Vorhalle eine Art von Protest gegen diese erblicken. Diesem Umstande ist es auch zu danken, dass man vor seinem in der Konstruktion und dem plastischen Schmucke so klaren Werke einen vollauf befriedigenden, tiefgehenden Genuss empfängt und in ihrer schlichten Grösse den Geist jener wirklich grossen Zeiten der selbstbewussten und doch bürgerlich einfachen Stadt unmittelbar zu erfassen glaubt.

Die dem Besucher zunächst entgegentretenden, seinem Auge auch räumlich am nächsten aufgestellten

Digitized by Google

Figuren sind die 4 auf den Freipfeilern der Vorhalle aufgerichteten. Pressel,[1] der zuerst auf den Charakter der Vorhalle als einer Armenhalle hingewiesen hat, gibt eine sehr feinsinnige Deutung dieser Statuen, auf die wir noch zurückkommen werden. Wie sehr es dem Erbauer auf diese vier Heiligen: h. Antonius, Johannes den Täufer, Maria und Martin, in denen das Erbarmen mit den Armen Ausdruck finden sollte, ankam, geht daraus hervor, dass sie an hervorragendster Stelle aufgestellt und oben unter Baldachinen rechts und links der Vorhalle nocheinmal wiederholt sind. Die Vermutung, dass ihre Anbringung von Ulrich von Ensingen selbst geplant war und dass die oberen sogar noch unter seiner Leitung vollendet und an Ort und Stelle aufgestellt wurden, liegt nahe. Fraglich hingegen bleibt, inwieweit der übrige plastische Schmuck — natürlich ganz abgesehen von den viel späteren Holzfiguren — von ihm so vorgesehen war, wie er uns heute entgegentritt. Wir werden sehen, dass die Vollendung dieser Vorhallenplastik in die Zeit des „Kirchenmeisters" Hans Kun fällt und wie unter ihm Kölnische Elemente und Kölnisches Denken in Ulm einziehen, die den Stil dieser Plastiken bestimmen. Ulrichs Plan dürften die zwölf Apostel an der Stirnwand entstammen. Wie auch die Anbringung der Märtyrer und der klugen und törichten Jungfrauen und der zwölfsitzenden Apostelpropheten, der „botten" wohl noch als von Ulrich vorgesehen anzusehen ist.

[1] Pressel: Ulm und sein Münster. Ulm, 1877. p. 48 ff.

Digitized by Google

Das Tympanon des Hauptportals.

Als frühester Schmuck des Hauptportales, das ich in seiner ikonographischen Bedeutung als persönlichstes Bekenntnis Ulrich von Ensingens, wie auch der Ulmer darzustellen versucht habe, sind die Reliefs des Tympanons anzuzehen. Dehio[1] sagt in seinem Handbuche von ihnen: „Nach P. Hartmann hat Ensinger das Tympanon noch durch Angehörige der Parlertruppe arbeiten lassen unter Verwendung einzelner für ein, durch das Marienportal verdrängtes Schöpfungsportal gefertigter, am Massstab kenntlicher Stücke." Sicher ist, dass das Tympanon in seiner jetzigen Ausführung nicht geplant war, und dass zu dem ursprünglich weniger ausführlichen Plane Teile hinzugefügt wurden, um eine weit grössere Fläche zu füllen, als anfangs mit den Reliefs beabsichtigt war. Auch bin ich der Ansicht, dass Ulrich diese Teile beim definitiven Antritt seines Kirchenmeisteramtes vorgefunden hat und dass seiner Initiative die Verwendung derselben zum Schmucke des Hauptportales zuzuschreiben ist. Er selbst hat bald nach seinem Amtsantritte im Jahre 1392 mit dem Bau seiner kühnen, unvergleichlichen Portalvorhalle begonnen. Wenn deshalb schon aus rein architektonischen Rücksichten zunächst mit dem Einfügen der Typanonplatten zum Abschlusse der Westwand des Langhauses begonnen sein muss, so kann es aber auch schon aus stilistischen Gründen nicht

[1] G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmale. Bd. III. p. 513.

Digitized by Google

zweifelhaft sein, dass die Reliefs in die Zeit um 1392 anzusetzen sind. Da urkundliche Nachrichten fehlen, müssen wir uns mit dieser Datierung bescheiden.

Ich sprach bereits die Vermutung aus, dass Ulrich einzelne Stücke bei seinem Amtsantritte schon vollendet vorgefunden haben mag. Die Wahl derselben für sein Hauptportal ist für ihn durchaus bezeichnend. Zwingende technische Rücksichten können für sie kaum vorgelegen haben; im Gegenteil verrät die Unterbringung der unregelmässig breiten Platten eine ausgesprochene Absicht, keines der Stücke missen zu wollen ohne Rücksicht auf eine harmonische Wirkung des Ganzen. Vielmehr dürfte das Gegenständliche, das dem Charakter der Vorhalle entsprach, für die Anbringung der Reliefs entscheidend gewesen sein. Was lag näher, als im Tympanon die Geschichte der Entstehung der Leiden der Menschheit, verursacht durch das erste Menschenpaar, darzustellen? Freilich sind solche Tympanen mit Reliefs der Schöpfungsgeschichte und den nachfolgenden Ereignissen gewiss nichts seltenes — im Gegenteil als typisch für alle grösseren Kirchen zu bezeichnen. Aber ungewöhnlich ist einmal die grosse Ausführlichkeit in der Schilderung und andererseits die Breite des Raumes, den die Ereignisse nach dem Sündenfalle einnehmen. Denn mehr als die Hälfte der Stücke beschäftigt sich mit der eingehenden Verdeutlichung der Leiden, Mühsale und schliesslich dem Verbrechen, die nach der unglücklichen Tat über die „Ureltern" hereinbrechen. Hierin ist wohl eine künstlerische Absicht und zwar eben die Ulrichs zu erblicken. Denn gewiss wollte er mit seinem Portale nicht allein verdeutlichen, dass die „Himmlischen" gewillt sind, unsere Leiden zu lindern, sondern auch daran gemahnen, wer diese Leiden in die Welt gebracht hat und dass wir alle schuldig sind, gleichwie diese ersten unglückverfolgten auch.

Die Stücke, die Ulrich vorgefunden haben dürfte, sind: Die Erschaffung der Welt, die Schöpfung Adams und Evas, der Sündenfall und die Austreibung aus dem

Digitized by Google

Paradiese. Es sind dies die beiden obersten Reihen. Auf seine Anregung hin wurde dann vermutlich die unterste Reihe mit der „Feldarbeit Adams" bis zum „Trotz Kains" neu bearbeitet und den übrigen Teilen zur Vervollständigung hinzugefügt; wie wir uns auch seinem Geiste den Engelsturz und die beiden Höllenrachen in den Ecken der obersten Reihe entsprungen denken. In dieser Anschauung bestärkt mich die grössere technische Freiheit und künstlerischere Ausführung der genannten Stücke. Dem unbekannten Meister liess Ulrich aber sonst freie Hand. Denn wenn auch ein Teil der Reliefs vor seiner Tätigkeit ausgeführt sein mag, so ist der Stil der vorhandenen Platten doch als ein durchaus einheitlicher zu bezeichnen. Als deren Verfertiger sehe auch ich ein Mitglied der Parlertruppe an, das wohl mit einigen Gesellen die Stücke gearbeitet haben wird. Stilistische Übereinstimmungen zwingen, als Hauptmeister den von Dr. P. Hartmann „Meister des Gründungsreliefs" genannten anzusehen, dem er mit vollem Rechte das Süd- und Westportal der Liebfrauenkirche zu Esslingen zugeschrieben hat. Eben das Südportal[1] dieser Kirche weist besonders schlagende Übereinstimmungen mit dem Tympanon des Hauptportales zu Ulm auf. Vor allem ist es die Auffassung und Wiedergabe Gottvaters, der bei beiden gleich dargestellt ist. Der grosse Schädel mit der breiten Stirne, das Herabwallen der Haare, die Behandlung der Augen und des das Gesicht noch verlängernden, ungeteilten Bartes stimmen hier wie dort überein. Auch die Darstellung des Höllenrachens in der stilisierten Ausführung des weit aufgesperrten Maules eines greulichen Untieres findet sich bei beiden in genau gleicher Weise; sodass nach allem kaum ein Zweifel an der Gleichheit der Meisterhände möglich ist. Auf dem Tympanon des West-Portales der Liebfrauenkirche zu Esslingen, das den Drachenkampf des h. Georg darstellt, sehen wir dieselben Bäume wie am Ulmer Tympanon, denselben Kopf des

[1] Abgeb. Lübke-Semrau: Die Kunst des Mittelalters. Stuttgart 1905, p. 387.

Digitized by Google

Drachen wie dort den des Untieres und dieselbe erstaunlich gute Behandlung des Pferdes wie die der Tiere der Schöpfung in Ulm.

Die Angabe der Masse, das Ikonographische, wie die Deutung des Einzelnen des Tympanons gibt Pfleiderer, sodass ich darauf hier nicht einzugehen brauche.

Wir fassen unsere Betrachtungen nocheinmal darin zusammen, dass wir das Tympanon in die Zeit um 1392 verlegen, seine Ausführung und Erweiterung von Ulrich von Ensingens Geiste durchdrungen sehen und dass wir als den Hauptmeister desselben den „Meister des Gründungsreliefs" betrachten möchten.

Digitized by Google

Die Statuen an den Strebepfeilern der Vorhalle.

Unter den hohen Baldachinen, mit denen die beiden mächtigen Strebepfeiler der Vorhalle bekrönt sind, befinden sich sechs Statuen, die aus verschiedenen Gründen unser vollstes Interesse wohl verdienen. Auf dem südlichen (rechten) Strebepfeiler sind von innen nach aussen der h. Martin sitzend und Maria und Antonius stehend angebracht; auf dem nördlichen (linken) Strebepfeiler in gleicher Reihenfolge St. Johann der Täufer, gleichfalls sitzend und stehend eine weibliche Heilige ohne Attribut und ein heiliger Diakon, dessen Attribut zerstört und unkenntlich ist. Auch hier ist die Aufstellung so hoch, durch Säulen verdeckt und ungünstig, dass der unten stehende Beschauer gar nicht ahnen kann, welch' eine Summe von Wucht, Grösse und Können in diesen Statuen dort oben veinigt ist. Namentlich die beiden sitzenden inneren Figuren — der h. Martin und der h. Johannes der Täufer — kann man von unten überhaupt nicht gewahren. Und gerade sie gehören zu dem eindrucksvollsten, was die Plastik der Zeit überhaupt aufweist. Man muss den schwindelnden Gang auf dem Dache der Vorhalle wagen, um den Jahrhunderte langen Dornröschenschlaf dieser Gestalten zu stören und fast zu erschrecken vor der Eindringlichkeit ihrer Sprache. Wie zu Stein gewordene Riesen sitzen der h. Martin und Johannes da; man glaubt lebende Wächter des gewaltigen Heiligtums zu gewahren. Hier ist das Material zur höchsten Steigerung der Illusion benutzt. Die Gestalten leben für sich, und nur wie zum Vergleiche denkt man

Digitized by Google

an riesige Findlinge, während doch der umgekehrte Weg der richtigere wäre. Nicht minder eindrucksvoll sind die stehenden Figuren, wenn auch nicht so überwältigend wie jene beiden. Diese Erscheinung, dass sitzende Figuren stehenden überlegen sind, ist für die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts überhaupt sehr bezeichnend nnd allgemein zu beobachten. So werden wir auch im weiteren Verlaufe unserer Untersuchungen sehen, dass Meister Hartmann sein Bestes in den sitzenden Propheten, den „Botten" der Türarchivolten des Hauptportales gibt. Die Gründe hierfür sind einleuchtend. Die Bildhauer waren Steinmetzen oder zum mindesten solche gewesen. Die Beschäftigung mit dem Behauen der Steine, die alle einmal und zwar Jahre lang geübt haben mussten, konnte auf ihre Vorstellung nicht ohne Einfluss bleiben. In ihrem Geiste wirkte ein kubisches Bild, die Vorstellung von dem Blocke unauslöschlich fort. Dazu kommt das mangelnde Verständnis für die Anatomie des Körpers und die Erkenntnis, dass dieser Mangel weit leichter in einer sitzenden als in einer stehenden Figur verborgen werden konnte. Und dann — das ganze Streben ging ja durchaus noch nicht auf das Erreichen eines Schönheitsideales — wie bei den Griechen — sondern auf Verdeutlichung christlicher Gefühlsmomente aus. Die stehende Statue — ob bekleidet oder nicht — verlangt aber eo ipso ein Eingehen auf ein Schönheitsideal — die sitzende dagegen nur in bedingter Weise.

Urkundliche Belege für die Entstehungszeit der Figuren waren nicht zu finden. Sie sind aber aus baulichen Gründen und durch Vergleich mit den fest datierten Skulpturen der Vorhalle (1418—21) in die Zeit um 1415 zu versetzen. Wir versuchten darzulegen, dass dem Geiste Ulrich von Ensingens die Entwürfe für den figuralen Schmuck der Vorhalle entstammen, wir haben ferner auseinandergesetzt, wie unter seiner Aegide das teilweise schon vorhandene Schöpfungstympanon erweitert und in die Westwand des Münsters eingefügt wurde. Diese sechs Figuren auf den beiden Strebepfeilern

Digitized by Google

nun entsprechen ganz der Bedeutung der Vorhalle als einer Armenhalle und wir halten es für eine wohl erwogene Absicht Ulrichs, dass wir an der Vorhalle zweimal den Gestalten des h. Martin, Johannes des Täufers, Antonius und der Maria begegnen, denn diese vier Heiligen finden wir nocheinmal an den Freipfeilern unten. Während er die Ausführung und Aufstellung der unteren Figuren nicht mehr erlebte, glaube ich, dass die oberen Strebepfeilerfiguren noch unter seinen Augen gefertigt und aufgestellt wurden, was ja auch schon aus meiner Datierung c. 1415 hervorgeht. Jedenfalls lebt in ihnen ein ganz anderer Geist als in den unteren Skulpturen und kein anderer als der Ulrich von Ensingens. Wenn ihn Carstanjen[1] als einen ernsten Mann, der im schärfsten Gegensatz zum Wirrwarr der ersterbenden Gotik steht und als einen ganzen Schwaben voller Stimmungsgehaltes und einfacher grader Schlichtheit schildert — so ist dies eine Charakteristik seiner Persönlichkeit, die mit genau den gleichen Worten auf diese Strebepfeilerstatuen anzuwenden wäre. So müssig das Spiel mit Hypothesen ist, können wir es uns hier doch nicht versagen, die Vermutung auszusprechen, dass Ulrich vielleicht selbst der Schöpfer dieser Figuren, wenigstens des h. Martin und Johannes des Täufers gewesen ist. Wissen wir doch, dass die Architekten jener Tage alle mehr oder minder geschickte und sich betätigende Bildhauer gewesen sind. Gewiss ist es auch, dass im weiten Reiche der deutschen Plastik der Zeit wenige Skulpturen zu finden sind, die mit diesen zu vergleichen wären. Es gibt deren genug, die ihnen an künstlerischem Können wie in der Beherrschung einer vorgeschritteneren Technik überlegen sind. Aber diesen tiefen Ernst, diese ergreifende Schlichtheit und Formengrösse findet man sonst wohl nur noch selten. Wer sich in sie versenkt, der findet etwas, was einen zum mindesten ungemein an das Bild gemahnen muss, wie wir es uns nach dem

[1] Carstanjen a. a. O. Kap. V.

Digitized by Google

Leben und Wirken von dem grossen Ulrich von Ensingen machen müssen. Mag der Verfertiger auch nicht er, sondern ein anderer gewesen sein, er verdient unsere ganze Bewunderung und erwies sich jedenfalls als fähig, sich in den Geist und das Fühlen Ulrich von Ensingens einzuleben und dessen Pläne zu verwirklichen. Denn in diesen Skulpturen ist nichts von Geziertheit, kein Ausgehen auf ein billiges Gefallen und kein Spiel mit künstlerischen Mitteln — sondern nur Strenge, nur schlichte Geradheit und nur prunkloses in den Dienst stellen einer grossen Schöpfungskraft für eine als wahr empfundene Idee. Deshalb sehen wir auch nichts von Aktion in diesen Gestalten und keine nicht zu deutenden Bewegungen; dabei ist die Wirkung des Materials und das Beleben des toten Blockes unter grösster Wahrung seiner ursprünglichen Gestalt meisterhaft ausgenutzt. Mit grösstmöglicher Einfachheit sind deshalb auch die Gewänder behandelt, die so gar nichts von einer Freude am Spiel der Falten, Ondulationen, Knickungen und Bauschungen aufweisen. Einfachheit und Grösse verleiht ihnen die Note. Auch hier sind es wieder besonders der h. Martin und Johannes, vor derem psychischen Gehalte man ebensowenig an das Gewand denkt wie vor einem lebenden, grossen Manne. Um so lebendiger und eindrucksreicher sind die unvergesslichen Köpfe. Auf sie hat der Künstler sein ganzes Können verwandt und wer es auch sei — ob Ulrich selbst oder ein Bruder seiner Bauhütte — er hat in diese tiefinnerlichen, fast möchte man sagen schmerzerfüllten Züge etwas gelegt, was man vergeblich in der ganzen Plastik der Zeit suchen würde.

Digitized by Google

Die vier Freipfeilerfiguren der Vorhalle.

Die Vermutung, dass diese vier Statuen von Meister Hartmann gearbeitet sein könnten, ist bereits verschiedentlich[1] ausgesprochen worden. Direkt nachweisen lässt sich das durch das Hüttenbuch von 1417—21 allerdings nicht. Doch stimmen die vier Figuren stilistisch so sehr mit den 19 Figuren der Vorhallenstirnwand, die Hartmann urkundlich zuzuweisen sind, überein, dass die Annahme seiner Urheberschaft auch für diese durchaus berechtigt war. Auch lässt sich aus einer eingehenden Prüfung der nachfolgenden Einträge im Hüttenbuche von 1417—21 für die Jahre 1418 und 1419 doch vielleicht ein Schluss auf die Freipfeilerfiguren ziehen. Wir finden hier folgende Einträge für das Jahr 1418:

Samstag vor bartholomei (20. August)
It. maister Hartmann geben 1 guldn.

Samstag nach exaltat-crucis (10. September)
It. dem bildhower gebn 15 guldin vn hät 5 guld
an aine zukünftige bild.

Und für das Jahr 1419:

Samstag vor judica (1. April):
It. maister Hartmann 1 guld.

Am oster aubent (16. April):
It. maister Hartmann 6 guld.

[1] Pfleiderer a. a. O. p. 30.
E. Schuette: Der schwäbische Schnitzaltar. Strassburg, 1907. p. 110.

Digitized by Google

Samstag nach corpus christi (17. Juni):
It. maister Hartmann gebn vm zway bild 20½guldin.
Unmittelbar darunter steht:
It. dez bildhowers Knecht gebn 6 sch. ze drinkgeld.

Wenden wir uns zunächst zu einer Betrachtung dieses letzten Eintrags, so ergibt sich aus ihm zweierlei. Einmal dass mit der Bezeichnung „der bildhower" maister Hartmann selbst gemeint ist und dann dass er zum mindesten einen eigenen Gesellen gehabt haben muss. Allein durch die Beachtung dieses einen Eintrages im Hüttenbuche oder überhaupt bei einer Kenntnis von dem Dasein desselben wäre man davor bewahrt worden, von Hartmann stets nur als dem „einfachen, besseren Handwerker", im Sinne eines Steinmetzen zu sprechen. Wir werden im weiteren Verlaufe unserer Arbeit nachzuweisen versuchen, dass Hartmann nicht allein der Hauptanteil an dem plastischen Schmucke der Vorhalle gebührt, sondern wir werden auch darauf hinweisen müssen, dass er eine eigene Werkstatt mit mehreren Gesellen besessen haben muss. Dass unter dem am 10. Sept. genannten „bildhower" auch Hartmann gemeint ist, steht ausser allem Zweifel. Diese Bezeichnung als der „bildhower" schlichtweg scheint uns doch zu Denken Anlass geben zu müssen. Denn einen untergeordneten Steinmetzen hätte man sicher nicht so genannt und allein auf Grund dieser Benennung scheint mir der Schluss auf eine führende Stellung Hartmanns durchaus berechtigt.

Die Einträge selbst befinden sich stets auf dem unteren Teile der Seiten des Hüttenbuches — also nicht unter den üblichen Samstagsauszahlungen für den Dienst in der Hütte. Ferner sagt ihr Wortlaut klar und deutlich, dass es sich bei ihnen um Bezahlungen für besonders gefertigte Arbeiten handelt. Auch stimmen sie nicht mit den auf den letzten Seiten des Hüttenbuches eingetragenen Auszahlungen der 20er und 21er Jahre für die 19 Figuren der Vorhallenstirnwand überein und schliesslich gelten sie ja für Arbeiten, die in den Jahren 1418—1419 abgeliefert worden sind. Nach alledem sehen wir keinen Grund, warum

Digitized by Google

wir unter diesen Einträgen nicht die Zahlungen für die Freipfeilerfiguren sehen sollten, zumal in diesen beiden Jahren keine anderen Statuen für das Münster gearbeitet worden sind. Halten wir hieran fest und beachten wir, dass Hartmann im Ganzen zunächst 28 Gulden erhält und dann noch einmal 20 Gulden ausdrücklich für „Zway bild", so ergibt sich die Annahme, dass er die 20 Gulden für zwei allein von ihm ausgeführte Arbeiten erhielt, als welche wir Maria und den h. Martin ansehen. Die höhere Summe von 28 Gulden wäre ihm dagegen zum Mitauslohnen seiner Gesellen gegeben worden, und dies würde für die Statuen des h. Johannes und des h. Antonius passen, die als nicht ganz eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusehen sind.

Was die Deutung dieser Heiligen betrifft, deren Wiederholung in der Vorhalle sich wohl daraus erklärt, dass die oberen Statuen nicht deutlich genug zu sehen waren, so sei Pressel[1] das Wort gegeben:

„Der h. Antonius wurde durch die Stelle Matth. 19. 21 „willst du vollkommen sein, so gehe hin, verkaufe, was du hast, und giebs den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben und komm und folge mir nach"! so gerührt, dass er den Rat befolgte und nackt in die Wüste ging.

Der Täufer gab auf die Frage des Volkes: „was sollen wir tun?" die Antwort: „wer zwei Röcke hat, der gebe dem, der keinen hat, und wer Speise hat, tue auch also!" Luc. 3. 11.

Der heilige Martin hatte nicht mit dem Bettler, sondern mit Christus geteilt, der zu ihm sprach: „was du getan hast einem unter diesen meiner geringsten Brüder, das hast du mir getan."

Maria aber auf der Konsole mit den jubelnden Engeln trägt den auf dem Arme, der über die Elenden sein Selig gesprochen hat."

Von den Originalen der Figuren befindet sich jetzt nur noch der heilige Martin an Ort und Stelle, während

[1] Pressel a. a. O. p. 49.

Digitized by Google

die drei übrigen der Verwitterungsgefahr wegen in der Neithartkapelle des Münsters untergebracht und an ihren Plätzen durch sehr getreue Kopien ersetzt sind. Die Statuen sind durchschnittlich 1,70 m hoch, aus weissem Sandstein gefertigt und stehen unter zierlichen Baldachinen auf mit Figuren verzierten Konsolen. Der stilistische Unterschied der Arbeiten untereinander ist ein ziemlich bedeutender. Denn während wir in den Gestalten des Martin und der Maria etwas Neues und wie wir noch auszuführen haben werden, ein kölnisches Element erblicken, gewahren wir in den Statuen Johannes des Täufers und des heiligen Antonius noch das Nachwehen des Geistes Ulrich von Ensingens, seine Strenge und Schlichtheit, die hier in den Händen seiner Nachfolger fast zur Derbheit und Nüchternheit gewandelt sind.

Wenden wir uns zunächst den letzteren zu, die mit ihrem starken Innenleben und in ihrer einfachen Haltung Ensinger'schen Geist verraten. Fast möchte man glauben, dass noch Vorlagen von ihm benutzt worden sind. Doch ist die technische Behandlung schon feiner und detaillierter wie die der oberen Baldachinfiguren, die ja auch einsam und majestätisch thronend nicht auf solche Nahsicht berechnet waren als diese unteren Statuen. Auch finden wir an ihnen schon einzelne Züge, die das Eindringen eines neuen, wohl eben des Hartmann'schen Ideals verraten. So ist die Neigung der Köpfe der Aufstellung Rücken an Rücken gemäss verschieden, sind die Hände von grosser Feinheit, und Haupt- und Barthaare sorgfältig mit starker Betonung des charakteristischen gearbeitet. Ferner ist das Gewand Johannes des Täufers vor dem Leibe von edlem Flusse und die röhrenartigen Hängefalten an den Seiten sind von der für Hartmann typischen Bildung.

Bevor wir die beiden anderen Statuen betrachten, müssen wir hier die in der Einleitung erwähnten Umwandlungen seit dem bestimmenden Eintreten Hans Kuns noch einmal streifen. Mit dem Jahre 1419 übernimmt dieser, der Schwiegersohn Ulrich von Ensingens, das

Digitized by Google

Amt des „Kirchenmeisters", nachdem ihm sein Schwiegervater die Oberleitung des Baues schon seit 1416 übertragen hatte. Urkundliche Nachrichten, die die Herkunft Hans Kuns aus Köln unzweifelhaft machen, konnte ich nicht finden. Gewiss ist aber die Beziehung der Parler-Familie, zu der Ulrich von Ensingen ja in nächstem verwandschaftlichem Verhältnis gestanden haben wird, zu der Kölner Bauhütte, ebenso gewiss ist das Bestehen einer berühmten Architektenfamilie Kun in Köln. Und ganz sicher ist die Uebereinstimmung der unter Hans Kun verfertigten Werke mit Kölner Arbeiten. Ich bleibe also bei der Herkunft Hans Kuns aus Köln. Und wenn Carstanjen[1] mit Recht ausführt, dass Ulrich von Ensingen mit seinem Alter derb, hart und nüchtern wird, so begreifen wir es wohl, dass solche Anschauungen dem jungen, aufstrebenden Leiter des Baues nicht zusagen konnten. Aus diesem Grunde verstehen wir es auch, dass sich Hans Kun, als er sich mit Uebernahme der Bauleitung vor die Aufgabe gestellt sah, die herrlichen Pläne seines Schwiegervaters zu verwirklichen, der heiteren, neuen und verheissungsvollen Kunst seiner Heimat erinnert hat und sich in Meister Hartmann den für seine Pläne geeignetsten Bildhauer wählte; den er vermutlich noch von seiner Kölner Zeit her kannte. Solange urkundliche Belege fehlen, bleibt dies alles allerdings nur Hypothese; doch die Eigenart der unter dem neuen „Kirchenmeister" geschaffenen Werke als stark kölnisch beeinflusst eine ebenso unleugenbare Tatsache. Werden die Zusammenhänge mit Köln bei einer Untersuchung der „12 Botten", der 12 sitzenden Apostelpropheten, in den Archivolten der Türen des Hauptportals aus dem Jahre 1420 besonders deutlich, so zeigen sie sich doch auch schon bei den beiden Figuren des heiligen Martin und der Maria.

Die Statuen sind in den Verhältnissen wesentlich schlanker als die beiden anderen, von grösserer Weichheit und verraten ein ausgesprochenes Ausgehen auf eine gefällige Wirkung.

[1] Carstanjen a. a. O. p. 87.

Digitized by Google

Zunächst sei mir ein Vergleich der Maria mit der unter den 19 Figuren der Vorhallestirnwand befindlichen gestattet. Die starke Wölbung der ziemlich hohen Stirn, die gerade kleine Nase und der Mund sind bei beiden völlig gleich gebildet. Die Oberlippe ist leicht eingekniffen, wodurch ein liebliches und durchaus nicht störendes Lächeln entsteht. Die Wangen sind voll gebildet und spitzen sich bei beiden zu einem kleinen vorstehenden Kinne zu. Beide Marien tragen eine völlig gleiche Tracht und die Behandlung der Gewandung ist auffallend ähnlich selbst in den kleinsten Zügen. In dem für den Meister typischen Konventionalismus hängen die bauschigen Zipfel in röhrichten Falten an den Seiten herunter. Beide tragen ihre Krone auf einem den Hinterkopf bedeckenden, feinen Tuche. Das darunter sichtbare Haar ist in stark betonten, parallel verlaufenden Wellenlinien gebildet. Schliesslich zeichnen sich beide durch sehr ähnlich gebildete feine lange Hände aus. Das Christkind, das beide Marien auf den Armen halten, ist hier wie dort völlig nackt und zeugt von einer erstaunlichen Kenntnis eines unbekleideten Kinderkörpers. Auch hier sind die beiden, freundlich lächelnden Jesuknaben so ähnlich im Typ, in der gelockten Haarbehandlung, in Grösse und Auffassung des Alters, dass man an die Arbeit eines und desselben Künstlers zu glauben gezwungen ist.

Vielleicht noch deutlicher wird der Zusammenhang dieser beiden Madonnen, wenn man einmal die Freipfeilermadonna mit einer typisch ulmischen, z. B. der unter dem Baldachin oben rechts an der Vorhalle vergleicht. Hier die grosse, hehre Gottesmutter mit nüchternschwäbischen Zügen, ohne jede Absicht zu gefallen und Anspruch, ein Schönheitsgebilde zu sein. Dort die gänzlich andersartige Auffassung von einer mädchenhaften Schönheit, voller Liebreiz mit dem wenn auch nur leise angedeutenten Sinne, zu gefallen. Es ist dies eben ganz der Typ der Kölnischen, von Frankreich übernommenen Maria. Wir werden später die Herleitung des Stiles Hartmanns aus den Skulpturen des West-Portals des Süd-

Digitized by Google

turmes des Domes zu Köln und denen des Saarwerden-Grabmals zu entwickeln haben. Aber hier sei doch schon auf die Ähnlichkeit der Auffassung unserer Freipfeilermaria mit der in der Verkündigungsgruppe des Saarwerdendenkmals hingewiesen. Allerdings ist sie am Grabmal in einfacherer Auffassung, nämlich als die demütige Magd Gottes, die anbetend die Kunde empfängt, dargestellt. Aber man denke sie sich mit den Insignien als Himmelskönigin wie an der Ulmer Vorhalle ausgestattet und man wird in beiden das gleiche Wesen erkennen. Aber selbst so verleugnen sie ihre grossen Ähnlichkeiten nicht. Denn die Bildung des Kopfes mit der runden vorgebauten Stirne, den kleinen, halbgeschlossenen Augen, der Nase, dem Munde und dem Kinne stimmt völlig überein. Selbst die Behandlung des Haares in der oben gekennzeichneten Weise, sowie die der feinen, zarten Hände ist die gleiche.

Bei dem h. Martin ist ein Vergleich sowohl mit den übrigen Arbeiten Hartmanns als mit den Kölnern nicht leicht. Mit den Arbeiten Hartmanns selbst, da wir die männlichen Figuren an der Vorhallestirnwand nur zum Teil als von ihm verfertigt ansehen. Die sitzenden „Botten" in den Archivolten der Türen dagegen sind in ganz anderer Auffassung geschaffen und schliesslich enthalten diese beiden Figurengruppen nur alte Männer, die sich zu einem Vergleiche mit dem jugendlichen Martin wenig eignen.

Hier scheint mir der Hinweis Back's[1] auf den gleichen Heiligen im Mainzer Memorienportale den richtigen Weg anzuzeigen. Es sei mir deshalb gestattet, gleich hier meine Meinung über die Entstehung der von Back sehr richtig erkannten Beziehung zwischen den Ulmer Vorhallefiguren und dem Mainzer Memorienportal auseinanderzusetzen. Ich muss hierzu zunächst an meine Annahme der kölnischen Herkunft Hartmanns erinnern. Mit dieser lösen sich auch die Schwierigkeiten

[1] Friedrich Back: Die mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910. p. 84. Anm. 48.

Digitized by Google

der Frage nach der Kenntnis des Mainzer Memorienportals. Denn der von Köln nach Ulm wandernde Künstler war ja geradezu gezwungen auf dieser seiner Reise auch den Boden von Mainz zu betreten. Es mag dies im Jahre 1416 gewesen sein. Nun setzt Back[1] die Vollendung des Memorienportals mit guten Gründen in die Zeit um 1415.[2] Was lag für den lernbegierigen Künstler näher, als sich das noch nicht allzulang vollendete, herrliche Denkmal anzusehen, von dem er vielleicht schon in Köln Kunde erhalten hatte? Wir sind bei dem nicht zu leugnenden Zusammenhange der Figuren sogar gezwungen anzunehmen, dass er sich Skizzen von dem Portal gemacht hat. Denn nur so erklärt sich mir der — wenn auch nur flüchtige — Zusammenhang besonders auch der Frauen der Vorhallestirnwand mit denen des Mainzer Portals. Bei allem Bestehen dieses Zusammenhanges, kann ich ihn nämlich doch nur als einen losen bezeichnen, wie er sich am besten und einfachsten aus Benutzung von Skizzen der Mainzer Memorie erklärt. Denn die Figuren des Memorienportals verraten, wie mir scheint, doch noch stärker die Herkunft ihres Stiles aus Frankreich, als dies die Kölner und die von Hartmann nach Ulm gebrachten, kölnisch aufgefassten Statuen tun. Wenn auch bei Figuren wie der des h. Martins zunächst die auffallende Ähnlichkeit in der ganzen Auffassung, im Motive, in der Haltung des Körpers und Kopfes und sogar teilweise im Flusse des Gewandes überrascht, so verschwinden die Übereinstimmungen bei einem näheren Vergleiche besonders bei einem solchen der Typen, die gar keine Abhängigkeit voneinander zeigen, doch sehr stark. Es sind dies alles Momente, die mich in der Annahme der Anfertigung einer Skizze nach dem Memorienportal bestärken und diese meine Meinung zu rechtfertigen angetan sind. Ich möchte mich also bei dem h. Martin dahin entscheiden, dass das Motiv, die

[1] Fr. Back, a. a. O. p. 21.

[2] Die im Würzburger K. Kreisarchiv angestellten Nachforschungen nach urkundlichen Belegen für das Memorienportal blieben leider ergebnislos.

Digitized by Google

Haltung und ein gut Teil der Auffassung der Gewandung von Hartmann von dem Mainzer Portal übernommen sind und zwar nach einer flüchtigen Skizze, die er in seinem Geiste umgewandelt in Ulm benutzt hat.

Betrachten wir nun den Typus des h. Martin eingehender, so kommen wir zu dem Schlusse, dass er als durchaus kölnisch zu bezeichnen ist. Wir müssen auch hier wieder die Verkündigungsgruppe des Saarwenden-Denkmales zum Vergleiche heranziehen; wenn auch der dortige Verkündigungsengel in ganz anderer Absicht und Auffassung dargestellt ist. Und doch überraschen uns die Beziehungen dieser beiden Jünglinge zu einander und man kann den Ulmer Martin ruhig als einen älteren Bruder des Kölner Verkündigungsengels bezeichnen. Vor allem — und dies ist für Ulm sehr ungewöhnlich — tragen beide weit abstehendes, geringeltes Haar, das in vielen, kleinen Löckchen, wie aus Holz geschnitzt, um den Kopf gelegt ist. Den etwas geschlitzten, kleinen Augen begegnen wir hier wie dort, ebenso der weichen Behandlung des Mundes und der ungemein zarten Hände.

Wir haben den Konsolen der vier Statuen noch einige Worte zu widmen. Die Figuren stehen nämlich auf besonders feinen und der nahen Betrachtungsmöglichkeit entsprechend sauber ausgearbeiteten Unterlagen. Auch hier hat Pressel schon darauf hingewiesen, dass dieser figürliche Schmuck der Konsolen im engen Zusammenhange mit der Bedeutung der Vorhalle als einer Armenhalle steht. Es sind nämlich an denselben teils gebrechliche, einfältige, tragende Menschenkinder, teils musizierende Engel dargestellt. Der Sinn dieses Schmuckes der Konsolen bedarf wohl keiner Erläuterung. In der Gestaltung dieser genrehaften Reliefs verrät sich aber eine durchaus eigene Erfindung des Meisters, wie er sie auch nicht etwa vom Mainzer Portal hätte übernehmen können, da dieses seinem gänzlich anders gearteten Zwecke entsprechend dieser Konsolen entbehrt. Ich erblicke dagegen auch hier wieder eine Anknüpfung an Kölner Tradition. Denn musizierende Engel sind dort sehr häufig und ich erinnere nur an die der Domchor-

Digitized by Google

apostel-Baldachine. Der Meister hat natürlich bei der Gestaltung der Ulmer musizierenden Engel, die wir an der Konsole der Maria finden, nicht direkt an diese Kölner Figürchen angeknüpft, die ja auch in eine viel frühere Zeit c. 1330—40 fallen. Trotzdem scheint uns der Typ und die Auffassung vollkommen Kölnisch zu sein, wenn wir auch nicht in der Lage sind, unmittelbare Vorbilder anzugeben. Anders verhält es sich mit der Anbringung der „Bettler", wie ich sie einmal nennen will und die wir an den Konsolen der Heiligen Martin, Johannes des Täufers und Antonius finden. Sie erinnern mich rein gegenständlich stark an die „Klagenden" der Kölner Grabdenkmäler, wie wir sie an den Grabdenkmälern Wilhelm von Genepps und Walram von Jülichs und besonders an dem Engelbert III. begegnen. Auch da lassen sich allerdings keine direkten stilistischen Abhängigkeiten mit den Ulmer Konsolenfiguren aufweisen, sondern nur solche auf dem Gebiete der Auffassung und der Idee.

Bezeichnend für die feine künstlerische Ueberlegung des Meisters ist es, dass er die Figürchen an der Konsole der Maria sich frei bewegen und einem lieblichen Spiel zu Ehren der Gottesmutter hingegeben sein lässt. Dagegen „tragen" die, an den Konsolen des h. Martin befindlichen „Bettler" hier selbst mit leiderfüllten Mienen auf hocherhobenen Armen die Platte. Von einer karyatidenmässigen Funktion derselben kann aber gar keine Rede sein. Sie sollen eben nur durch das Belastetsein den Hinweis auf die Schwere ihres armen, kummervollen Daseins liefern. An denen des h. Antonius und Johannes des Täufers scheinen sie allgemein auf die hülfsbedürftige Menschheit hinzuweisen, wobei die Deutung jedes Einzelnen nicht ohne Schwierigkeit ist und ja auch nur von untergeordnetem Interesse sein kann. Die Figürchen selbst haben immerhin nur dekorativen Wert und sind auch von verschiedener künstlerischer Güte. Von vollendeter Auffassung und Durchbildung sind die an den Konsolen der von uns Meister Hartmann zugeschriebenen Statuen.

Digitized by Google

Die zwelff botten.

Auch bei der Untersuchung dieser Bildwerke wollen wir zunächst die Einträge im Hüttenbuche 1417—1421 reden lassen und aus ihnen unsere weiteren Schlüsse ziehen.

Am Samstag nach Anthony (19. I.) 1420:
It. maister Hartmann gebn 2 lib. vff die zwelff botten.

Am St. Mathias Abend (24. II.) 1420:
It. dem bildhower gebn 7 lib. vm die zwelff botten vn vm vnser frowen.
It. den gesellen geschenkt 2 lib.

Am Samstag vor Judicae (23. III.) 1420:
It. maister lucas gebn 6 lib. 17 sch. von den zwelfi botten ze malen vn vm vnser frowen.

Am Osterabend (7. IV.) 1420:
It. geben bartholome dubler 4 lib. h. von dem kerzstal ze machen, daz zu den vinstirn mettinan gehört da die zwelff botten vff ständ.
It. vn sinen knaben gebn 10 sch. ze drinkgeld.

Zur Lokalisierung dieser „zwelff botten", unter denen 12 Apostel oder Propheten zu verstehen sind, muss uns die Notiz vom Osterabend 1420 dienen. Da heisst es: die zwelff botten, die auf den Fenstern mittenan stehen. Pressel[1], der die Notiz bereits gebracht hat, liest irrtümlicherweise: „der Kerzstal zu den finstern Metten, da die zwölf Boten aufstehen" und kommt durch diesen

[1] Pressel a. a. O. p. 48.

Digitized by Google

mysteriösen Text zu keiner Anschauung, welche Arbeiten Hartmanns damit gemeint sein können. Der Wortlaut ist aber völlig deutlich und ich darf darauf hinweisen, dass meine Lesart durch H. Bibliothekar Dr. Löckle, Ulm und H. Dr. Becker, Darmstadt bestätigt ward. Der Eintrag selbst lässt, wie mir scheint, aber nur eine Lokalisirung zu. Es kann sich nämlich nur um die 12 Apostelpropheten in den Archivolten der beiden Fenster am Haupteingange des Münsters handeln. Denn Fenster — man beachte den Plural — mitten an, das heisst doch in der Mitte des Portals, wo zwölf boten stehen, giebt es am ganzen Münster keine als die beiden über den zwei Portalen des Haupteinganges.[1] Die einzige Schwierigkeit liegt in dem Zusatz „vn vnser frowen". Welches Madonenbild ist dies? Der abgesehen von den 12 Apostelpropheten freie Raum der Archivolten der beiden Türen ist heute mit später angefertigten Holzfiguren gefüllt. Sollte die Madonna an der Vorhallenstirnwand gemeint sein? Das geht aus zwei Gründen nicht an. Denn einmal finden sich in dem genauen Eintrag über die Bezahlung der 19 Figuren der Vorhallestirnwand ganz andere Daten als die oben mitgeteilten und dann heisst es in diesem ausdrücklich „vsgenommen unser frowenbild, das soll an den Herren stan". Ich halte die Vermutung, dass sich an dem Mittelpfeiler zwischen den beiden Türen ehemals statt der jetzt aufgestellten hölzernen h. Anna selbdritt eine Madonna befunden haben muss, für die einzig richtige.

Aus den wiedergegebenen Einträgen geht ferner hervor, dass die Statuen von einem Meister Lucas bemalt worden sind. Reste dieser Bemalung sind an den Figuren noch festzustellen. Was die Verfertigung eines Kerzstals anlangt, so dürfte es sich um einen Lichthalter handeln wie er zur Beleuchtung des Einganges bei den häufigen Abendmessen nötig war. Der Wortlaut dieses Eintrages berechtigt nun aber zu der weiteren Annahme, dass die „Zwelff botten" bis zu diesem Datum (17. IV. 1420)

[1] Vgl. die Abbildung bei Pfleiderer a. a. O. p. 29.

Digitized by Google

bereits aufgestellt waren, denn sonst könnte er nicht lauten: „da die zwelff botten uffständ". Wir haben meister Hartmann bis zum 17. Juli 1419 mit der Arbeit an den 4 Freipfeilerfiguren beschäftigt gesehen. Er hätte die zwelff botten demnach in der verhältnissmässig kurzen Frist von einem Jahre (17. VII. 1419—7. IV. 1420) vollendet. Dass er dies eigenhändig getan, ist nicht anzunehmen, denn wie mich ausübende Bildhauer belehrten, würde die Ausführung einer einzelnen solchen Figur etwa drei Monate in Anspruch nehmen. Wir müssen demnach bei der Ausführung dieser Figuren an eine Mitarbeiterschaft von mindestens 3 Gesellen denken. Haben wir schon an einer anderen Stelle die Erwähnung eines solchen gefunden, so unterrichtet uns der Eintrag vom 24. II. 1420 ausdrücklich über die Tätigkeit von Gesellen. Wer diese gewesen sind, ist nur vermutungsweise anzugeben. Ich finde meister Hartmann öfters mit einem sigmunden zusammen genannt und ausgelohnt. Dieser käme also als Mitarbeiter in Betracht. Auch einen anderen Eintrag könnte man auf einen gesellen Hartmanns beziehen. Denn gerade während der Zeit, in der Hartmann mit der Arbeit an den 12 botten beschäftigt ist, taucht ein neuer Steinmetz in Hüttenbuche auf. Der Eintrag lautet:

Am Samstag nach Oculi (16. III.) 1420.
It. dem Cölner. . . . .

Es ist wahrscheinlich, dass sich Hartmann bei der Uebernahme der vielseitigen Arbeiten nach neuen Kräften umgetan hat und dass dieser „Cölner" in seiner Werkstatt zur Mithülfe an den begonnenen Figuren herangezogen wurde.

An die Spitze der nachfolgenden Betrachtung dieser Bildwerke stelle ich die den Wert dieser Arbeiten scharfsinnig erkennenden und lobeserfüllten Worte Bodes[1]: „In den Motiven so mannigfaltig, in den Bewegungen so lebendig, im Ausdruck so ergreifend, dass sie sich

[1] W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik 1887. p. 86.

Digitized by Google

beinahe den Propheten und Sibyllen des Giovanni Pisano an der Kanzel in St. Andrea zu Pistoja vergleichen lassen". Ganz anders äussert sich Dehio über die gleichfalls von Hartmann gearbeiteten Figuren der Vorhallestirnwand: „Saubere handwerkliche Arbeiten in sehr schematischer Behandlung". Wie reimt sich ein solches Urteil über den gleichen Künstler mit dem anderen zusammen und wie ist dieser Widerspruch erklärbar? Dass den Baupflegern nicht sehr viel an zeitraubender und gewissenhafter Arbeit an den Vorhallestirnwandfiguren gelegen sein konnte, geht schon aus dem sehr niedrigen Lohne von 4 Gulden für eine Statue hervor. Diese Figuren sollten lediglich dekorative Arbeiten sein. Jede Verschwendung an sorgfältiger, feiner Arbeit wäre für sie nutzlos gewesen, da die Figuren so hoch aufgestellt sind, dass sie nur in Umrissen zu gewahren sind. Dass Meister Hartmann in seinem künstlerischen Gefühle und Dank seines künstlerischen Gewissens trotzdem aus ihnen machte, was er den Umständen nach nur konnte, werden wir im folgenden Kapitel nachzuweisen versuchen.

In der Feinheit der Behandlung übertreffen die Botten die noch zu besprechenden Figuren an der Stirnwand durchaus. Sie waren im Rahmen der verhältnismässig niedrigen Fenster einer jedem einzelnen möglichen genauen Betrachtung und Beurteilung ausgesetzt. Und zierten sie nicht den vornehmsten Platz des ganzen Münsters, die Türen des Haupteinganges, die Augen gleichsam des stolzen Baus? Hier galt es besonders Vorzügliches zu leisten. Die Gestalten sitzen und zwar an Pulten. Hierin liegt weiter ein sehr bedeutend ins Gewicht fallendes Moment für leichtere Gestaltung, Anbringung von Gesten und Bewegungen und Verlebendigung der Figuren. Es ergab sich hieraus eine grössere Freiheit, ein die Zunge lösendes Moment in der Aufgabe selbst und die Möglichkeit an die dem Künstler bekannten Figuren des Peters-Portals und Saarwerdendenkmals in Köln anzuknüpfen. Hierauf werden wir nöch zurückzukommen haben.

Digitized by Google

Gemahnen die 19 Figuren der Vorhalle durch ihr Herauswachsen aus dem Materiale und ihr Gebundensein an den Stein an Säulen, so verleugnen diese 12 botten ihre Gestaltung aus dem Kubischen Blocke, aus dem sie der Künstler zum Leben erlöst hat, durchaus nicht. Auch sie würden uns, ebenso wie es die 19 Figuren tun, durch das Gedrungene und die unnatürliche Kleinheit ihrer Körper in Erstaunen setzen, wenn sie sich von ihren Sitzen erheben würden. Aber überwältigt von dem Leben und dem Geist, der von ihnen ausgeht, denken wir gar nicht daran. Von ihren Körpern selbst ist — ausser der Gedrungenheit — wenig zu sagen. Denn massige Gewänder, die das Auge in ihrem reichen, wundervollen Faltenspiele beschäftigen, verbergen diese ganz. Ausser den Köpfen sind nur die Hände sichtbar und diese sind schmal und feingliedrig wie bei allen Gestalten Hartmanns. Die Köpfe selbst sind durchweg zu breit und zu gross für die Figuren. Aber welch ein lebhaftes und glückliches Streben nach Abwechslung, nach wahrem, der Natur abgelauschtem Ausdruck verraten sie und wie deutlich spricht der Wille des Künstlers, psychisches Leben in manigfachster Eigenart zum Ausdruck zu bringen, aus ihnen. Kein Typ wiederholt sich und eine solche Summe von Empfinden und Denken lebt nur noch in den Plastiken eines Denkmals dieser Tage, in denen des Saarwerdengrabmals zu Köln. Die Lebhaftigkeit, das „Redende" und Unmittelbare dieser Figuren kommt — wie wir schon angedeutet haben — mit daher, dass diese „botten" beschäftigt, handelnd dargestellt sind. Zwar ist es stets der gleiche Pult mit aufliegendem, aufgeschlagenem Buche und angeriemten Tintenfässchen, mit denen die Figuren ausgestattet und zu denen sie in Beziehung gesetzt sind. Aber von Eintönigkeit und Wiederholung ist da nichts zu gewahren. Immer wieder sind es neue und eindrucksvollere Motive, mit denen uns der Künstler zu überraschen versteht. Der eine schreibt, ein anderer deutet mit vielsagendem Gestus auf die aufgeschlagene Schrift, dieser taucht von einem neuen, gewaltigen Gedanken ergriffen voller Hast die

Digitized by Google

Feder ein und jener schliesslich sieht vom Geschriebenen auf und blickt mit erhobener Hand zum Himmel, als wolle er ihm für die Erleuchtung in brünstigem Gebete danken und die auf ihn Schauenden an unser aller Sendung gemahnen. Doch was vermögen Worte im Verhältnis zu dem Zauber und der Unmittelbarkeit dieser mit Gottes Zunge redenden Gebilde. Hier vermag nur unmittelbares Schauen einen Eindruck zu vermitteln.

Was die Typen betrifft, so finden wir bei allen eine kleine, fleischige Nase mit aufgeblähten, innere Bewegung und Erregung verratenden Flügeln. Die Behandlung der Augen gemahnt uns stark an die des h. Martin. Wir finden die gleichen, kleinen, etwas geschlitzten Augen mit der charakteristischen Betonung der Lider. Die Stirnen erscheinen uns, soweit sie nicht vom Haupthaare bedekt werden, stark gewölbt und mit Furchen durchzogen. Eine grosse Abwechslung bringt der Künstler in der Wiedergabe des Haupt- und Barthaares. Bald bildet er es strähnig und lang, dass es fast wie angefeuchtet anmutet, bald wellig wie wir es bei der Freipfeilermadonna finden und bald gelockt, wie bei dem h. Martin. In dieser sehr stark an die letztere Figur erinnernden Weise gewahren wir es bei den Gestalten, die ihrer ganzen Auffassung nach als Petrus und Johannes zu bezeichnen wären.

Als Gewand tragen die Boten ein platt auf der Brust anliegendes Untergewand und darüber einen weiten Mantel mit Kaputze, die einer derselben über den Kopf gezogen trägt, während sie sonst hinten herunter hängt. Die Arme sind in grosse Ärmel gehüllt, die grosszügig, etwas schematisch aber mit wenigen, klaren Falten und Brüchen in ihrer Lage bezeichnet sind. Wie bei der sitzenden Maria der Vorhalle bildet auch der Mantel zwischen den Knieen zwei grosse Hauptfalten und rahmt die Beine auf den Seiten mit den für den Meister so bezeichnenden dickbauschigen, röhrenförmigen Gewandzipfel ein. Selbst bei den Figuren, die sitzend die Beine eng aneinandergeschoben nach einer Seite gedreht haben,

Digitized by Google

so dass die Falten zwischen den Knien wegfallen müssen, fehlt auf der freibleibenden Seite dieser Faltenbausch nicht. Bewundernswert ist des Künstlers Arbeiten mit grossen, klaren Flächen und sein Haushalten mit der Anbringung von Falten. Diese selbst sind in grossem, runden Schwunge gegeben, frei von unnötigem Spielen mit Knicken und Brüchen, und tief aus dem Steine herausgearbeitet. Er erreicht damit eine grosse Ruhe, eine gewisse Grösse und Feierlichkeit, die wundervoll zu dem geistigen Gehalte der Gestalten abgestimmt sind.

Was die Herkunft des Stiles angeht, scheint es nicht unangebracht, wiederum Worte Bodes[1] zu zitieren und zwar diejenigen, die er den Figuren am Saarwerdengrabmal des Cölner Domes widmet: „Am Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414) ist die in Bronze ausgeführte Grabfigur nicht entfernt von der Schönheit wie die Statuetten, der reich verzierten Nischen, welche rings um den Unterbau laufen, Gestalten von grösster Anmut, reicher Charakteristik, trefflicher und manigfaltiger Gewandung und von einem Verständnis in der Behandlung des Nackten, welches das Herannahen der neuen Zeit verkündet." Klingen diese hochanerkennenden Worte nicht fast genau ebenso wie die über die 12 Boten mitgeteilten? Nun meine Aufgabe soll es sein, den Grund dieser Übereinstimmung aufzudecken. Nicht die Analogie dieser beiden Analysen Bodes hat mir allerdings den Weg gewiesen, als ich lange und vergebens nach einem Werke Umschau hielt, das sich mit den 12 Boten vergleichen liesse. Zwar hatte ich in ihnen sofort das Wehen des Claus Sluterschen Geistes erkannt, allein wo sollte ein solcher Einfluss in Deutschland noch gefunden werden? Bis ich endlich durch E. Waldmanns[2] Untersuchungen auf folgende Stelle stiess: „Man findet Ähnliches dann zum Beispiel in den überaus

[1] Bode, a. a. O. p. 84.

[2] E. Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Rathause zu Bremen. Strassburg 1908. p. 50.

Digitized by Google

empfindungsvollen Apostelstatuetten des im Dome aufgestellten Grabmals des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, der im Jahre 1414 starb. Und hier ist sicher schon ein Einfluss von Seiten der Sluterschen Kunst aus Dijon unbedingt zu spüren; im Gefühl der Menschen sowohl als auch in der Komposition der Gestalten, in ihrer Zügigkeit und Einfachheit." Eine daraufhin angestellte Untersuchung dieser Saarwerdenstatuetten brachte mir die volle Überzeugung von der Übereinstimmung mit den 12 Boten in Ulm. Ehe ich zu einer — fasst überflüssigen Darstellung der offensichtlichen Beziehungen übergehe, sei noch auf das günstige Moment der zeitlichen Abfolge der Arbeiten hingewiesen. Lübbecke[1] setzt die Statuetten des Saarwerdendenkmals in das Jahr 1415. Wir nahmen als Wanderjahr für Hartmann 1416 an und sehen ihn 1417 in Hüttenbuche in Ulm auftauchen.

Treten wir an die Statuetten des Saarwerdendenkmals heran, so nimmt uns genau wie vor den 12 Boten das Sympathische, fasst Gutmütige der Typen, wie das geistvoll Lebendige der Bewegungen zunächst gefangen. Wir sind überrascht von der ausserordentlichen Ähnlichkeit der Motive, der Haltung und Beschäftigung der Gestalten, der Gleichheit der grosszügigen Gewandbehandlung und dem ganzen Geiste, in dem diese Figuren erfasst und gebildet sind. Wie bei den Ulmern Boten finden wir hier die kleinen aber fleischigen Nasen, dieselben etwas gekniffenen Augen, dieselben runden, ein wenig gewölbten Stirnen und alle nur denkbare Übereinstimmung in der Behandlung der Haare. Aber trotz dieser grossen Ähnlichkeiten, ja Übereinstimmungen gewahrt man in den Kölner Statuetten etwas Weicheres, Unausgebildeteres, was wohl nicht allein auf Rechnung der Kleinheit der Figuren und des dem Beschauer näheren Standortes zu setzen ist.

Es dürfte sich bei den Ulmer Gestalten vielmehr um

[1] Fr. Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik, Strassburg 1910.

Digitized by Google

eine Höherentwicklung des künstlerischen Ideales handeln. Denn auch in der Behandlung des Gewandes finden wir in Ulm eine Steigerung nach dem Grossen und Einfachen hin, eine reifere und abgeklärtere Anschauung. Wer ist der Künsler des Saarwerdengrabmals und ist es der gleiche wie der Verfertiger der Ulmer Boten? Urkundliche Nachrichten waren in Cöln trotz eifrigen Suchens nicht aufzufinden. Nur das Eine ist mit Sicherheit zu sagen, dass Meister Hartmann die Statuetten in Cöln gekannt haben muss und dass die ganze Eigenart seines Stiles so cölnisch ist, dass wir zum mindesten einen längeren Aufenthalt in der Cölner Hütte zu seiner Ausbildung annehmen müssen.

Diese unsere Annahme wird nun zur Gewissheit durch den Vergleich der Ulmer Apostel mit den Propheten an einem Portale des Cölner Domes. Es sind dies die sitzenden Propheten in den Archivolten des West-Portals (Peter-Portals) des Südturmes des Cölner Domes.[1] Wir finden hier nicht allein das gleiche Motiv der an einem Pulte mit aufliegendem Buche sitzenden Männer sondern auch die weitgehendsten Analogien in den Typen und der Gewandung. Wenn Fr. Lübbecke zur Charakterisierung dieser Gestalten unter anderem „die rund sich vorwölbende Stirn, schmale Nasen, deren Flügel etwas plötzlich sich breiten" anführt, so treffen wir darin fasst die gleiche Analyse, wie wir sie unabhängig vor der Lübbeckes gaben. Wenn Lübbecke ferner in diesen 6 sitzenden Propheten und 8 schreibenden Evangelisten „die charakteristischen Vorläufer zu dem herrlichsten Werke, das die Cölner Plastik hervorgebracht hat, dem Grabmal Friedrichs von Saarwerden" erblickt, so möchte ich noch weiter gehen und an Entwürfe und Mitarbeiterschaft des gleichen Künstlers denken. Was aber die Beziehungen der Ulmer Propheten zu diesen des Peters-Portals anlangt, so glaube ich an eine Anlehnung bezüglich der Motive, während ich für die Bildung und

[1] Lübbeck a. a. O. Tafeln XXVIII—XXXI.

Digitized by Google

Auffassung im Einzelnen an dem Zusammenhange mit den Saarwerden-Statuetten fest halten möchte. Auf die Beziehungen dieser neuen cölnischen Kunst zur burgundisch-französischen Plastik, deren Fr. Lübbecke in seinem sonst sehr verdienstvollen Buche unserem Gefühle nach zu wenig auf den Grund gegangen ist, können wir uns hier nicht einlassen. Für uns muss der Aufweis der Zusammenhänge der Ulmer und der Cölner Plastik genügen.

Digitized by Google

Die 19 Figuren der Vorhallenstirnwand.

Wir begegnen auf einer der letzten und leider sehr zerstörten Seiten des Hüttenbuches von 1417—21 folgendem Eintrage:

„Wir sin überkommen mit maister hartmann vn geben im ye von ainen bild ze lon 4 gulden vsgenommen von D. vnser frowen bild dz sol an den herren stan. Daran haben wir im geben 4 gulden am Fritag vor Laurency (9. VIII.) anno XX; vn haben im aber geben 4 gulden am samstag nach vnser frowen tag assumptionis (17. VIII.) anno XX. It im aber 8 gulden an vnser frowen aubent nativitatis (7. 9.). It im aber 4 gulden am Sant Michels aubent (28. 9.). It im aber 4 gulden am samstag vor Galli (12. 10) vn haben im aber geben 4 gulden am St. Endres aubent (30. 11.) anno XX. vn haben im geben 2 gulden am S. Thomas aubent (21. 12) anno XX. vn haben im aber . . . 7 gulden an dem hailigen . . . (aub)ent ze wichennachten (24. 12.) . . . . . r sol 6 guld minus 1 ort . . . . dez schlichers dochter rock . . . . haben im aber geben 3 gulden . . . . (sa)mstag nach dem obrosten tag (11. I.) . . XXI. vn haben im aber . . . . 3 gulden am Samstag nach . . . . . (Anth)ony (18. I.) anno XXI. vn haben im . . . geben 3 gulden an vnser . . . . (frowen)aubent purificationis (1. II.) vn . . . . . aber geben siner hus(frowen) . . . . . 3 gulden am samstag . . . . . (remi)niscere anno XXI (15. II.) vn gily . . . . ät im geben 3 gulden . . . . . (sams)tag vor oculi (22. II.) vn liep(hart) . . . . . im geben 3 gulden . . . . . (sams)tag vor

Digitized by Google

letare (1. III.) vn haben . . . . (ge)lichen 2 lib. am samstag . . . . de vffertag (30. IV.) vn haben im aber geben 1 gulden am samstag nach corpus christi (24. V.) vn hät 1 gulden am samstag nach urbani (31. V.) vn hät aber 1 gulden am samstag nach jacobi (26. VII.).

Trotz der Zerstörung und Unleserlichkeit einzelner Stellen dieses Eintrag geht doch soviel deutlich aus ihm hervor, dass Hartmann für eine Bildnisgruppe insgesamt 68 Gulden erhalten hat, wobei ihm je 1 „bild" mit 4 gulden bezahlt wurde. Es ergibt sich demnach die Zahl von 19 Figuren, wie wir sie an der Vorhallenstirnwand vorfinden; mit Hinzurechnung des Marienbildes, das ja von den „herren" bezahlt wurde. Einträge über eine Bemalung der Figuren finden wir keine, die ja auch bei der hohen Aufstellung der Statuen (19 m) ziemlich zwecklos gewesen wäre. Auch konnte ich an den Figuren keine Reste einer solchen entdecken.

Was nun zunächst die Idee dieses Schmuckes betrifft, so scheint mir das Eine gewiss, dass sie nicht dem Geiste Ulrich von Ensingens entsprungen sein kann. Wir sahen, wie er die strenge Durchführung des Gedankens einer Armenhalle anstrebte. Dieser Schmuck mit der Madonna, 6 Frauen und 12 Aposteln, kann aber nur in sehr gezwungener Weise in dieser Vorstellungsreihe untergebracht werden. Und dann noch etwas. Ulrich, der strenge, schlichte und der Gotik seiner Zeit so abholde, wäre schwerlich für eine solche dekorative, doch immerhin etwas überladene Anhäufung von Statuen zu haben gewesen. Hier müssen wir unbedingt den sich selbständig äussernden Geschmack des neuen „Kirchenmeisters" Hans Kun voraussetzen, dem auch das ganze Motiv einer Verherrlichung Mariae mit einem Hofstate von 6 Frauen und 12 Aposteln eher entsprechen dürfte.

Fasst man den Zweck dieses Schmuckes als einen dekorativen, was er bei der ungewöhnlichen Höhe wirklich nur sein kann, so ist die Aufgabe, die breite Stirn der Vorhalle zu beleben, sehr fein gelöst. Dieses Nachahmen des Auf und Ab, in dem Schwung der drei schönen

Digitized by Google

Spitzbogen der Halle ist durch die Aufstellung der Statuen trefflich gelungen und eine wohltuende Harmonie mit der Architektur hergestellt. Wenn auch nicht im Sinne Ulrichs, so spricht sich doch eine klare Absicht und eine wohl erwogene künstlerische Idee darin aus. Ich glaube deshalb, dass die ganze Anordnung mit der zu höchst angebrachten und allein von allen sitzenden Maria wie auch das Auf und Nieder der Wellenlinie dem Bildhauer von Hans Kun vorgeschrieben wurden und ihn nicht unwesentlich in seiner ganzen Arbeit beeinflussten.

Schon eine nur flüchtige Betrachtung der Statuen zwingt zu der Annahme, dass sie von verschiedenen Händen gearbeitet sein müssen. Aber auch die Überlegung, dass Hartmann in einem Jahre nicht 19 Figuren hat anfertigen können, führt zu dem gleichen Schlusse. Bei der Suche nach den Hartmann selbst zuzuschreibenden Arbeiten soll uns zunächst der augenfällige Unterschied zwischen den weiblichen und männlichen Statuen leiten. Begegnet uns in jenen etwas feines, zierliches und anmutiges, so zeichnen sich die männlichen Statuen durch eine Derbheit und Schlichtheit aus, die nicht allein durch ihr Geschlecht bedingt sind. Hie Cöln — hie Ulm; und es kann wohl keine Frage sein, wem wir die weiblichen Figuren zuzuschreiben haben werden. Doch nicht allein die überraschende Übereinstimmung mit der Freipfeilermadonna bestimmt mich dazu, sondern auch die schon angedeuteten Beziehungen zu den Frauen des Mainzer Memorienportals. Inwieweit einzelne der männlichen Figuren von Hartmann entworfen und in ihrer Eigenart durch ihn bestimmt sein dürften, wird noch zu erörtern sein.

Da ich also die Maria und die 6 Frauen als mehr oder minder eigenhändige Arbeiten Meister Hartmanns ansehe, will ich diese Statuen zunächst betrachten. In Entwurf wie Ausführung dem Meister allein gehörig erscheint Maria mit dem Kinde. Das Motiv überrascht durch das Verständnis für lieblichstes Mutterglück und durch die Wiedergabe dieser natürlichen ungesuchten

Digitized by Google

Beziehung der Mutter zum Kinde. In der Art wie die Mutter den Knaben am Rücken und seinem linken Füsschen hält, liegt ausserordentlich viel Beobachtung und ein rührender Zug. Die Madonna selbst ist in genau der gleichen Auffassung wie die Freipfeilermaria als junges, kaum 20-jähriges Mädchen dargestellt und wie diese von ungemeiner Zartheit, ja Empfindsamkeit. Der Typus stimmt in allem so sehr mit der Freipfeilermadonna überein, dass ich schon oben (S. 39 u. 40) die gemeinsame Charakteristik geben konnte. Auch bei ihr begegnen wir, trotz der Höhe der Aufstellung, den schönen, für Hartmann bezeichnenden Händen, bei denen die feinen schlanken Finger aus einem wohlgebildeten Handteller organisch richtig und weich herauswachsen. Was die Behandlung des Gewandes anlangt, so sind die Beziehungen zu den sitzenden 12 botten offensichtlich. Besonders die beiden grossen Hauptfalten zwischen den Knieen in ihrem runden schönen Flusse und die röhrenförmig gebauschten Zipfel, die die Beine auf beiden Seiten einrahmen, lassen keinen Zweifel über diesen Zusammenhang. Dazu kommt noch die Sparsamkeit mit Falten und Brüchen, die Anbringung von grossen Flächen, die Ruhe und Einfachheit des Faltenspiels in seinem abgerundeten, tief herausgearbeiteten Verlaufe — alles Vorzüge, wie wir sie genau ebenso bei den „zwelff botten" gefunden haben.

Der kleine Jesusknabe ist nackt wie der der Freipfeilermadonna, sein Körper ist der Natur gut abgelauscht wie jener, die Züge sind die gleichen und auch er trägt gelocktes Haar.

Bemerkenswert ist, dass die Konsole der Maria mit einem Cherubimkopf geschmückt ist, der der Konsole der Freipfeilermadonna aufs Haar gleicht.

In dem Typ der 6 Ehrendamen rechts und links von der Maria ist nicht viel abweichendes von dem der Madonna zu finden. Man könnte dies als Monotonie bezeichnen und tadeln. Allein man muss bedenken, dass die Gesichter dieser Gestalten von unten kaum zu unterscheiden sind, und man darf schwerlich von einem Un-

Digitized by Google

vermögen des Künstlers sprechen, wenn man gewahrt, mit welch' feiner Berechnung er eine Abwechslung durch die Verschiedenheit der Gewänder, durch die Beigabe grosser Attribute und den Rhythmus der Körperhaltung zu bringen sucht. Was die schon berührte Frage der Abhängigkeit von den Frauen des Mainzer Memorienportals anlangt, so spricht für eine Entlehnung das sensible und graziöse, vielleicht auch etwas gefallsüchtige der Stellungen und bei der Gewandung das eigentümliche mit zwei Zipfeln auf der Brust endende und hier mit einer ovalen Agraffe geschlossene Obergewand. Aber mehr hat er auch nicht entlehnt. Denn weder in den Typen noch in der Gewandbehandlung sonst lassen sich Beziehungen feststellen.

Die Deutung der Statuen ist nicht mehr in allen Fällen möglich, da einige der Frauen ihre Attribute verloren haben. Nur die am weitesten rechts ist als h. Agnes, die unmittelbar links neben Maria als h. Katharina und die am weitesten links als h. Johanna zu erkennen. Ausser bei der h. Katharina und der zweiten Heiligen von links ist das Obergewand nach den Seiten zurückgeschlagen, sodass dem Künstler Gelegenheit ward, sein für die Zeit bemerkenswertes Verständnis für den Körper zu bekunden. Das Untergewand fällt in wenigen, grosszügigen Falten fast senkrecht vom Halse zum Boden. Sehr glücklich und künstlerisch wirkt ferner die Gürtung in Höhe der Hüften durch ein schmales Lederband. Durch seine Vorliebe für die Einrahmung der Figuren durch die seitlichen, dichten Gewandzipfel mit ihren röhrenartigen Falten zerstört sich der Künstler diese feine Wirkung aber selbst nicht unbeträchtlich. So angebracht dieses Motiv, das der Künstler aus Köln übernommen hat, bei sitzenden Gestalten ist, so wenig eignet es sich für diese feingliedrigen, mädchenhaften Figuren, die allein hierdurch etwas schwerfälliges, gedrungenes erhalten. Wir erblicken aber in diesem zähen Festhalten an einer kölnischen Eigenart mit eine Stütze für unsere Annahme zum mindesten einer längeren Zugehörigkeit Hartmanns

Digitized by Google

zum Cölner Hüttenverbande. Ich erwähnte schon die Abwechslung, die Hartmann durch die Verschiedenartigkeit der Stellungen und Kopfhaltungen anstrebt. Hierzu muss ich noch auf die Sicherheit aufmerksam machen, mit der die Figuren trotz ihres sensiblen, zarten Wesens auf dem Boden stehen und wie glücklich der Künstler bereits das Motiv des Stand- und Spielbeins verwertet.

Ich wende mich nun zu den männlichen Figuren, den 12 Aposteln der Vorhallenstirnwand. Wir begegnen in ihnen einem eigentümlichen Gemisch verschiedener künstlerischer Auffassungen und Stil, sowie Arbeitsdauer machen es uns unmöglich, sie alle als eigenhändige Arbeiten Hartmanns anzusehen. Doch muss ich an der Autorschaft der Entwürfe für dieselben wie auch an der Mitarbeit Hartmanns an einzelnen von ihnen festhalten. Es sei gleich vorweg genommen, was eine Verurteilung dieser Figuren veranlasst hat. Es ist die ungewöhnliche Grösse der Attribute, die alle Feinheiten der Skulpturen vernichtet. Ist dieser Mangel auch nicht zu leugnen und auf Rechnung Hartmanns zu setzen, so bedenke man doch die ausserordentliche Höhe der Aufstellung der Figuren. Es kam dem Künstler eben darauf an, den Beschauer im Erkennen des betreffenden Apostels nicht im Unklaren zu lassen. Er ist darin ganz ein Kind seiner Zeit und ganz deutsch. Denn in dieser Zeit wusste man in Deutschland noch nichts von Verfechten persönlicher künstlerischer Ideen und man fand es selbstverständlich, eigene Anschauungen hinter den Absichten der Geistlichkeit zurücktreten zu lassen. Überdies sehen wir in dieser Vergrösserung der Attribute gleichfalls eine Reminiszenz an Cölner Gebilde, nämlich an die Figuren des Hochaltars, die ebensolche übertriebene grosse Attribute tragen[1]. Zu diesem unleugbar unkünstlerischen aber verständlichen Momente kommt die Anhäufung der Gewandzipfel an den Seiten, die vollends zu einer Ver-

[1] Vgl. E. Renard: Köln. Leipzig 1907. Fig. 82.

Digitized by Google

kennung des Wertes der Statuen führen musste. Doch dienen diese Momente nur zu einer — vielleicht zu starken — Hervorhebung der an sich schon vorhandenen Gedrungenheit der Gestalten. In dieser massigen, wie niedergedrückten Auffassung des menschlichen Körpers haben wir aber wohl unbedingt einen Einfluss der Kunst Claus Seuters[1] und seines Kreises zu erkennen. Lübbecke[2] macht es mit einiger Sicherheit wahrscheinlich, dass die Grabplatte Friedrichs von Saarwerden von niederländischen Bronzegiessern gegossen wurde. Durch sie muss dieser Einfluss auf die sitzenden Gestalten des Saarwerdendenkmals vermittelt sein. Und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass Hartmann hier auch Anregungen und Vorbilder gefunden hat, die er bei diesen Vorhallenstirnwandfiguren verwandt hat.

Die Statuen stellen dar rechts (von der h. Agnes beginnend): den h. Andreas mit Kreuz; Jakobus den Jüngeren mit Keule, Jakobus den Älteren mit eisenbeschlagenem Pilgerstab; den h. Thomas mit Winkelmass; Johannes, den Apostel; den h. Bartholomäus mit dem Messer. Auf der linken Seite begegnen wir (von der h. Johanna beginnend): dem h. Petrus; h. Paulus; Johannes, dem Evangelisten; St. Matthäus mit Beutel; dem h. Thaddaeus mit Hellebarde; dem h. Philipp mit dem Kreuze. Unter allen diesen Gestalten gemahnt mich der Johannes auf der rechten Seite am meisten an die 12 botten, und zwar an den einzigen jugendlichen unter diesen, den man wohl auch als Johannes deuten kann. Die grosse Ähnlichkeit des Typus dieser beiden Johannesfiguren ist unleugbar, wie auch Einzelheiten der Gestaltung so der Bildung der Augen, der Nase, des Mundes und der Haare genau übereinstimmen. Ich möchte deshalb diesen jugendlichen Johannes als eigenhändige

---

[1] Vgl. Aphonse Germain: Les néederlandais en Bourgogne Bruxelles 1909. p. 60—80.

[2] Fr. Lübbecke. a. a. O., p. 114.

Digitized by Google

Arbeit Hartmanns ansehen. Hierin bestärkt mich die ganze Auffassung und Behandlung des Gewandes, das ungemein an die der Frauen erinnert.

Was die Typen der übrigen Apostel betrifft, so setzt uns das fast gewaltsame Streben nach Charakteristik in Erstaunen. In dieser grossen Schärfe scheint die Absicht des Künstlers erkennbar, selbst von dieser Höhe aus noch durch die Köpfe wirken zu wollen. Allerdings müssen wir zugeben, dass diese Absicht des Künstlers durch die Hände seiner Mitarbeiter teilweise in Vergröberung gewandelt worden ist. Und doch welch' eine Abwechslung und Mannigfaltigkeit liegt in diesen Typen. Keine wiederholt sich und in jeder einzelnen ist der Wille des Künstlers, eine neue Persönlichkeit mit eigenem Fühlen und Denken darzustellen, erkennbar. Jeder Kopf ist ein Charakterkopf — ohne Schönheit meist — aber voller Leben und Geist. Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, dass Hartmann bei seinen Entwürfen auch die 8 Chorpropheten des Münsters als Ideale vorgeschwebt haben, die er gewiss bewundernd angestaunt haben mag. Denn Verinnerlichung gepaart mit Willensstärke begegnen wir auch bei diesen Vorhallenfiguren, wie ich sie als bezeichnend für die 8 Chorpropheten dargestellt habe. Ja ich bin bei einem Künstler, der die Maria mit den 6 Frauen und die 12 Boten geschaffen hat, geradezu gezwungen einen solchen Einfluss anzunehmen. Seiner Art ist es gemässer, das Weiche und Zarte zu bilden und so gewahren wir hier, da er gleiche Wirkungen wie die von den Chorpropheten ausgehenden anstrebt, Härten und Übertreibungen — aber auch Köpfe voll eindrucksreichster Charakteristik wie der des h. Thomas rechts und der des h. Bartholomaeus auf der gleichen Seite. Besonders bei einer Figur wie der des h. Thomas denkt man unwillkürlich an die pleurants des Grabmals Philipps des Kühnen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das mönchisch über den Kopf gezogene Obergewand, das die scharfe Charakteristik dieser gewaltigen Züge hervorhebt.

Digitized by Google

Die Gewänder verraten die für Hartmann charakteristischen Eigenarten, die wir hier nicht wiederholen wollen. Auch haben sich die Gesellen in diesem Punkte leichter an die Vorlagen und Skizzen Hartmanns halten können als in den Typen, und das ganz zum Ausdruck gebracht, was er beabsichtigt und gewollt hat. Was die Gesellen selbst betrifft, so glaube ich an die Mitarbeiterschaft vor allem der an der Ausführung des h. Antonius und Johannes des Täufers der Freipfeilerstatuen tätig Gewesenen.

Digitized by Google

Die Figuren der Archivolten der Vorhalle.

Wir haben gesehen, wie das Massvolle und Zurückhaltende im Anbringen des plastischen Schmuckes an der Vorhalle als ein Verdienst des klaren, einfachstrengen Sinnes Ulrich von Ensingens aufzufassen ist. Bei der enormen Spannungshöhe der Bogen erforderten die Archivolten aber trotzdem eine nicht unbeträchtliche, wenn auch noch übersichtliche Zahl von Statuen als Füllung. So kommt es, dass nicht einmal die unmittelbar auf Ulrich folgende, mit der Ausschmückung des Portals beschäftigte Generation die Vollendung derselben erlebte. Denn nur die von der Höhe des Tympanonreliefs ab angebrachten Figuren fallen in die Zeit um 1420 und später. Die 6 Nischen darunter sind dagegen erst in einer späteren Zeit mit Holzstatuen geziert worden.

Nur die oberen Figuren beschäftigen uns hier. Wir finden in dem äusseren Bogen links 5 klagende, törichte Jungfrauen, im inneren 5 Märtyrerszenen; rechts entsprechend 5 kluge Jungfrauen und ebenfalls wieder 5 Märtyrerszenen.

Leider fehlen uns die Hüttenbücher von 1421—24 und von 1425—27. Der vorhandene, sehr mitgenommene Rest des Hüttenbuchs von 1424 vermag uns ebensowenig Aufschluss über die Statuen zu geben als das von 1427—30. Aus noch weiter auszuführenden Gründen glaube ich, dass die Archivoltenfiguren in die Zeit 1421—24 gesetzt werden müssen.

Digitized by Google

Was das Gegenständliche anlangt, scheint mir die Annahme der Anknüpfung an ähnliche Darstellungen an der Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd die nächstliegende zu sein. Wenigstens finden wir in den Bogenläufen des nördlichen Chorportales dieser Kirche die Darstellung des Matyriums der Apostel und am Gewände die klugen und törichten Jungfrauen. Ulrich von Ensingen wird diese Skulpturen gewiss gekannt und ihre Idee wohl für gut verwendbar in dem Gedankeninhalte seines Portals gehalten haben. Wir bemerkten im Ulmer Tympanon des Hauptportals ein starkes Betonen der Leiden der ersten Menschen. Was konnte für Ulrich näher liegen als die Darstellung der ersten Dulder für den neuen Glauben in den Skulpturenkreis seines Portals aufzunehmen? Die klugen und törichten Jungfrauen aber waren zu diesem seinem „Bekenntnisse" gleichfalls wohl zu gebrauchen. Denn sie sollen den Beschauer auf den rechten Weg der einzigmöglichen Erlösung von diesem Leiden hinweisen. Dass Ulrich hier noch selbst mitbestimmend gewesen ist, scheint mir nicht undenkbar.

In ihrer künstlerischen Ausführung verraten sie hingegen deutlich den Zusammenhang mit den Arbeiten Hartmanns. Denn die Beziehungen zu den „zwelff botten" und den 19 Vorhallenstirnwandfiguren einerseits, wie mit den kölnischen Skulpturen am Peters-Portal und Saarwerdengrabmal andererseits sind offensichtlich.

Die Figuren stehen auf zierlichen Baldachinen, deren Masswerk, Eselsrückenbögen und Fialen genau mit denen der 12 Boten übereinstimmen.

Ein näherer Vergleich der Typen, des Duktus der Gewänder und der Ausführung technischer Einzelheiten der Märtyrer mit den „zwelff botten" überhebt mich jeden weiteren Beweises, dass wir bei beiden Skulpturengruppen zum mindesten Entwürfe des gleichen Meisters annehmen müssen. Man halte nur zum Beispiel den untersten Märtyrer der linken Seite neben den Boten auf Abb. (St. XVII, 137), um sofort von der schlagenden Übereinstimmung aller Einzelheiten sowohl, als der Auf-

Digitized by Google

fassung der ganzen Gestalten überzeugt zu sein. Das selbe wird man bei einem Vergleiche des Märtyrers zu unterst rechts mit dem Boten auf Abb. (St. XVII, 136) erfahren, bei denen das scheerenförmige Auslaufen des Bartes; die kleine, knollige Nase mit den weiten Nüstern, die Behandlung der gekniffenen Augen und das Hervortreten der Oberaugenknochen völlig übereinstimmen. Auch über die Herkunft des Stiles der Märtyrer kann man — nach meiner Ansicht — bei einem Blicke auf das Petersportal und die Saarwerdenapostel nicht zweifelhaft sein. Besonders die beiden obersten Propheten der rechten, innersten Archivolte des Petersportals und die abgebildeten vier Apostel vom Saarwerdengrabmal kehren unverkennbar unter den Ulmern Märtyrern wieder. Ich müsste das bei der Analyse der Ulmer 12 Boten Gesagte wiederholen, wenn ich erneut einen Vergleich anstellen wollte.

Bemerkenswert ist die Realistik und Drastik, mit der der sonst mehr lyrische Künstler die rohen und gefühllosen Gestalten der Henkersknechte gebildet hat. Schreckt er doch vor Verzerrungen und Grimassen, wie wir sie in der Malerei der Zeit bei der Verspottung und Geisselung des Herrn zu finden gewohnt sind, nicht zurück. Ich erblicke auch hierin Züge, die mich an die Wesensart der Kölnischen Kunst gemahnen. Man denke nur daran, wie es ja auch später noch Stephan Lochner verstanden hat, holdeste Lieblichkeit ebensowohl als abstossendste Grausamkeit in seinem Schaffen zu vereinen. Wir sind dem Verständnis des Künstlers für die Typisierung der Gezeichneten des Lebens bereits bei seiner Darstellung der „Bettler" an den drei Konsolen der Freipfeilerfiguren begegnet. In der Tat finden wir nun auch in der Darstellung dieser Henkersknechte der Märtyrer und dieser „Bettler" sehr enge Beziehungen. Vor allem einleuchtend ist die Verwandtschaft des Typus des geradezu grausam hässlichen Bettlers zu Füssen des h. Martin mit dem Henker zu unterst rechts, wenn der Künstler auch das schreckliche Verziehen des Mundes

Digitized by Google

und die abstossende Hässlichkeit in der Archivoltenfigur ein wenig gemässigt hat.

Mauchs[1] Ansicht über die Beziehung der klugen und törichten Jungfrauen zu denen an den Münstern von Strassburg, Freiburg und Nürnberg ist nur bezüglich des Gegenständlichen beizupflichten. Das Motiv selbst ist aber so häufig, dass aus dem Vorkommen desselben noch keine Schlüsse zu ziehen sind. Ich bemerkte schon, dass es näher liegt, eine Anknüpfung an die gleiche Darstellung der so nahe gelegenen Heilig-Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd anzunehmen.

Für uns kann auch hier kein Bedenken über die Herkunft des Stils und des Typs dieser Jungfrauen sein. Denn gerade bei diesen Figuren offenbart sich uns am allerdeutlichsten der Zusammenhang mit den Engeln und der Maria am Saarwerdengrabmal zu Cöln. Dieselben kugeligen Köpfe der Engel, die etwas kleine Vorderfläche des Gesichts mit der starken Zusammendrängung von Augen, Nase und Mund, die schmalen, kappenartigen Kopfbedeckungen und die weichfliessende Behandlung des Gewandes finden wir bei den Jungfrauen in Ulm. Die Übereinstimmungen gehen bis in die kleinsten Einzelheiten. Die Bildung der Augen, der kleinen Nase, des winzigen Mundes, des vollen Ovals des Gesichts und der Haare ist völlig gleich.

[1] E. Mauch: „Bausteine zu Ulms Kunstgeschichte" in den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. Ulm, 1872. p. 60.

Digitized by Google

Meister Hartmann.

Der Wunsch, die Lebensschicksale und das Denken des Meisters, dessen Werke so lebendig zu uns zu reden verstehen, aufzustellen, kann nur in sehr beschränkter Weise erfüllt werden. Denn nur wenige Nachrichten sind es, denen wir begegnen und die über das rein Persönliche des Künstlers so gut wie keinen Aufschluss gewähren. Wir müssen uns mit der Tatsache, dass selbst das Leben weit bedeutenderer deutscher Künstler in tiefes Dunkel gehüllt ist, trösten. Doch sei es mir gestattet, die wenigen Notizen, die ich nach zeitraubendem Durchforschen der Archivalien gefunden habe, hier wiederzugeben und berechtigte Schlüsse aus ihnen zu ziehen. Nach v. Neubrunners Excerpten aus dem jetzt verschollenen Steuerbuche von 1417 soll darin ein Hartmann stainhower vorkommen. Dies wäre die frühste Notiz über den Meister. Wir begegnen ihm dann in dem mehrfach erwähnten Hüttenbuche von 1417—21. In den späteren Hüttenbüchern von 1424, 1427—30 und 1433—35 hingegen war kein Eintrag mehr über Hartmann zu finden. Der in dem Hüttenbuche von 1448—50 wiederholt genannte Hans Hartmann, unter den Gesellen verzeichnet ist natürlich nicht unser Meister. Vielleicht dessen Sohn? Merkwürdig bleibt das Verschwinden Hartmanns aus den Hüttenbüchern von 1424 und 1427—30, da wir aus dem Bürgerbuche von 1428[1]

[1] Der Eintrag lautet: „Eodem die (Samstag vor Sant Michels Tag [25. 9.] 1428) empfiengen wir zu bürger hartmann den bildhower und hannsen schwigger sinen Tochtermann also daz sie furebas zehn jahre unser ingesessen burger syn und stewern, dienen und aller gebott gehorsam und wärtig syn sollen als andre unsre bürger ungewarlich."

Digitized by Google

seine Aufnahme als Bürger erfahren. Er hatte damals eine verheiratete Tochter. Nehmen wir an, dass er demnach etwa 45 Jahre alt war, so fiele sein Geburtsjahr um 1383. Die Tatsache, dass er so spät als Bürger aufgenommen wird, bestärkt mich in der Annahme, dass er als Nichtulmer irgendwoher (Köln?) eingewandert ist und anfangs nicht beabsichtigte, sich für dauernd in Ulm niederzulassen. Wenn ich auch nicht in der Lage bin, die kölnische Herkunft des Meisters urkundlich belegen zu können, so fand ich doch wenigstens den Namen Hartmann — auch deutlich als Nachnamen — verschiedentlich in Kölner Archivalien.

Der Umstand, dass Hartmann gerade in der Zeit als Bürger aufgenommen wird, für die wir ihn nicht mehr in den Hüttenbüchern nachweisen können, führt zu der Vermutung, dass er eine selbständige Werkstatt besessen haben muss. Mit der Münsterbauhütte wird er nur solange im Zusammenhange gestanden haben, als er im Auftrage der „Pfleger" für das Münster selbst arbeitete. Wir sahen, dass der plastische Schmuck der Vorhalle um 1423 vollendet gewesen sein muss, in den darauf folgenden Jahren wird der Meister wohl im Auftrage von Privatpersonen oder anderer Verbände tätig gewesen sein. Die Beziehungen zu dem herrlichen Saarwerdendenkmal liessen uns an Grabmalkunst denken. Doch konnte ich in Ulm, dessen Plastik ja furchtbare Zerstörungen hat über sich ergehen lassen müssen, nichts finden, das sich Hartmann zuschreiben liesse. Ebenso blieben die Recherchen nach etwaigen Verträgen über die Verfertigung solcher Denkmäler im Ulmer Stadtarchiv ergebnislos.

Aus dem Steuerbuche von 1427, p. 87, entnehmen wir, dass Hartmann, bildhower in der Hösslinsgass gewohnt hat.

Was die Person seines Schwiegersohnes anlangt, so belehrt uns die Bürgeraufnahme eines lienhart, goldschlaher vom Samstag nach St. Nikolaus-Tag (9. XII.) 1430, bei der hanns schwigger als Bürge erscheint, dass

Digitized by Google

er gleichfalls bildhower gewesen ist. Er wohnte nach dem Steuerbuche von 1427, p. 81, in dem Rollinsgässlin mit seiner Mutter, schwiggerin witwe, zusammen und zwar merkwürdigerweise ane (ohne) wib. Dagegen finden wir ihn im gleichen Steuerbuche p. 109 mit ann mutschellerin zusammen genannt. Ob man daraus schliessen kann, dass er sein Weib verlassen hat und mit Anna Multscher zusammen lebte, wagen wir nicht zu entscheiden.

Uns jedoch soll diese seltsame Verbindung der Namen des Schwiegersohns Hartmanns und Multschers zur Untersuchung der Frage, ob Hartmann keinen oder welcher Art gerichteten Einfluss auf die nächstfolgende Künstlergeneration in Ulm ausgeübt hat, hinüberleiten. Nach diesen Andeutungen kann es keinem Zweifel unterliegen, dass ich einen Einfluss der Kunst Hartmanns auf Hans Multscher annehme.

Was zunächst die Frage Stadlers[1]: „woher diese Kunstzweige (Steinbilderei und Holzschnitzkunst) nach Ulm kamen, können wir bei dem Mangel an Denkmälern heute nicht mehr mit Sicherheit sagen", so hoffe ich, dieselbe in einiger Hinsicht beantwortet zu haben. Denn wir sahen wie unter der Leitung Hans Kuns ein neuer frischer Geist und die Auffassung und der Stil Kölns in Ulm einzogen.

Hans Multscher wird im Jahre 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen und war nach Stadlers Untersuchungen zu dieser Zeit ungefähr 27 Jahre alt. Wenn nun auch Stadler mit grossem Aufwande darzutun versucht, dass Multschers Kunstweise aus der seiner Heimat, dem Algäuischen abzuleiten sei, so scheint uns ein Einfluss der Ulmer Bildwerke auf den jungen Künstler doch weit naheliegender. Zunächst schon wegen des ganzen Geistes und der Auffassung von Multschers Werken. Stadler führt selbst als Charakteristikum für ihn und seine Werkstatt die Abneigung gegen die Übertreibungen der

[1] Fr. J. Stadtler: Hans Multscher und seine Werkstatt. Strassburg 1907. p. 216.

Digitized by Google

Gotik an. Multscher stellt sich damit in offenbaren Gegensatz zum Geschmacke und den Anschauungen seiner Zeit. Nun haben wir aber im Laufe unserer Untersuchungen gesehen, dass nirgends deutlicher ein solches Sichabwenden von den Auswüchsen der Gotik gefunden werden kann als in der Architektur, dem Haushalten und der Auswahl der Plastik und dem Geiste dieser Plastik selbst an der Vorhalle des Ulmer Münsters. Was liegt demnach näher als einen Einfluss und zwar einen starken von diesen Bildwerken ausgehenden auf den jungen Multscher anzunehmen? Überdies ist ja auch 1427 eine Zeit, in der nach meinen Ausführungen der plastische Schmuck der Vorhalle noch nicht allzulange beendet war. Diese Vorhalle war der Stolz und die Freude der Stadt und es ist einfach ausgeschlossen, dass der junge Multscher achtlos an ihr vorbeigegangen ist. Ja wir sind überzeugt, diese Einwirkung bis ins Einzelne dartun zu können, wenn wir nur Werke aus der Jugendzeit Multschers besässen. Denn sein frühstes uns erhaltenes und einzig datiertes plastisches Werk stammt aus dem Jahre 1433. Es ist die Kargennische aus dem Ulmer Münster, die wir — wenn wir bei Stadlers Annahme, dass Multschers um 1400 geboren ist — bleiben, eigentlich schon nicht mehr als ein Jugendwerk des Künstlers ansehen können. Denn ein Künstler — und zumal ein solcher von derart ausgeprägter Eigenart wie Multscher — muss mit 33 Jahren schon seinen eigenen und unverkennbaren Stil gefunden haben. Wenn wir trotzdem in der Lage sind, an der Kargennische Beziehungen zu der Plastik der Vorhalle festzustellen, so kann uns dies nur in der Annahme bestärken, dass solche Zusammenhänge bei wirklichen Jugendarbeiten — die wir aber leider nicht kennen — noch weit deutlicher bestanden haben müssen. Jedenfalls hätte Stadler — nach unserer Anschauung — bei der Untersuchung der Fortschritte Multschers mit dieser Nische gegenüber der vorangegangenen Ulmer Plastik nicht die zufällig in der Nähe dieser Nische befindlichen Wappen der Kargfamilie von 1414 und 1429

Digitized by Google

sondern die doch wohl beachtenswertere Plastik der Vorhalle heranziehen müssen. Soweit ein Vergleich bei dem traurigen Zustande der Kargennische möglich ist, wollen wir ihn versuchen. Wenn Stadler[1] im allgemeinen über die Kargennische sagt: „Das Flimmern des Lichts, die Weichheit der Linienführung, die dicken, schweren, wie aus Wachs geformten Stoffe sind dieselben wie in Multschers Sterzinger Werken" so haben wir hier eine fast gleiche Analyse wie wir sie von den Frauen der Vorhalle und den zwelff botten geben mussten. Trotz der grausamen Zerstörung des Werkes ist wenigstens einer der Engel in der Hohlkehle, der unterste links — so gut erhalten, dass Schlüsse auf den Stil und die Ausführung desselben möglich sind. Die Einfachheit des Motivs, die Grosszügigkeit der Flächen und die Sparsamkeit mit Falten fallen zunächst auf. Betrachtet man dann genauer wie zum Beispiel ein Ärmel gebildet ist, so findet man da die engsten Beziehungen zu der Art und Weise, wie wir sie bei den 12 Boten bewundern mussten. Grosse, wenige Knicke und Falten, die ungebrochen und in rundem Zuge verlaufen. Dabei ein tiefes Herausarbeiten, wodurch die malerischen Wirkungen erreicht werden. Der lange, fast ungebrochene Fluss der Gewandfalten erinnert uns auffallend an die Frauen der Vorhallenstirnwand. Und was den Typ anlangt, so finde ich die engsten Beziehungen zu den Engeln des Sockels der Freipfeilermadonna. Ein Blick auf die Züge, die Anordnung und Bildung des Haares überhebt mich weiterer Worte. Selbst die weit abstehenden, wie ausgehöhlten und zunächst so eigenartig geschuppten Flügel finden sich hier wie dort. Wir sahen, dass dieses Motiv der Anbringung von Engeln, ihr Typ und ihre Gestaltung nur aus Cöln herzuleiten sind.

Dieser Hinweis auf die kölnische Kunst führt mich zu einer anderen Figurengruppe, die gleichfalls schon mit Multscher in Zusammenhang gebracht wurde und deren Beeinflussung durch die kölnische Plastik mir un-

[1] Stadler a. a. O. p. 183.

Digitized by Google

zweifelhaft zu sein scheint. Es sind dies die elf Rathausfiguren, deren Originale sich jetzt im Gewerbemuseum zu Ulm befinden, während sie an Ort und Stelle durch Kopieen ersetzt sind. Schuette[1] hat zuerst darauf hingewiesen, dass die Statuen des Kaisers, der beiden wappenhaltenden Knappen und die der Kurfürsten von Böhmen und Ungarn Hans Multscher zuzuschreiben wären. Wir können diese Frage hier nicht näher untersuchen. Jedenfalls aber erblicken wir in den wappenhaltenden Knappen und den Engeln der Kargennische engste Beziehungen und was noch wichtiger für uns ist in der ganzen Anbringung und Auffassung des Motivs durchaus cölnischen Einfluss.

Ohne mich hier näher auf diese Figuren einlassen zu können, sei doch schon bemerkt, dass ein scharfer Unterschied zwischen den fünf von Schuette erwähnten und den übrigen sechs Kurfürsten besteht. Diese sechs Statuen der Ostseite des Rathauses sind ungefähr zehn Jahre älter als die fünf Multscher zugeschriebenen und ich verlege ihre Entstehung in die Zeit um 1425. Ferner erblicke ich in ihnen zum mindesten eine starke Abhängigkeit von den Figuren Hartmanns. Wenn auch archivalische Untersuchungen bis jetzt nicht zur Erhärtung dieser Ansicht führten, so hoffe ich sie doch noch durch andere Beweise stützen zu können.

[1] M. Schuette a. a. O. p. 113.

Digitized by Google

Lebenslauf.

Geboren am 16. Mai 1883 zu Oberstein a. Nahe als Sohn des damaligen Apothekenbesitzers Hermann Habicht und dessen Ehefrau Lina, geb. Hofmann, erhielt ich Herbst 1901 das Reifezeugnis an dem Ludwig-Georgs-Gymnasium zu Darmstadt. Das W.-S. 1901/02 besuchte ich die Universität Kiel, namentlich zu kunsthistorischen Studien bei Prof. A. Matthaei. April 1902 trat ich in der Kais. Marine als Seekadett ein und lernte auf einer neunmonatlichen Fahrt Schweden, Norwegen, England, Spanien, Westafrika und Italien kennen. Nach bestandenem Examen wurde ich zum Fähnrich zur See befördert und liess mich ins Infanterie-Regiment Prinz Carl (4. Grossh. Hessisches) No. 118 versetzen. Mit einem Patente vom 19. 4. 1903 wurde ich im Juni 1904 in demselben zum Leutnant befördert. Aus Gesundheitsrücksichten und wegen des lange gehegten Wunsches, mich dem Studium zu widmen, erbat ich den Abschied, der mir durch Allerhöchste Ordre im Dezember 1908 bewilligt wurde. Ich bezog die Universität Heidelberg, die ich bis zur Promotion besuchte. Dort hörte ich die Vorlesungen der Herren: v. Duhn, Peltzer, Ranke, Thode (Kunstgeschichte als Hauptfach); von Waldberg (Literaturgeschichte, als Nebenfach); Windelband (Philosophie, als Nebenfach) und Cartellieri, Hampe, Weber (Geschichte). An Übungen nahm ich teil bei: Thode (Kunstgeschichte); v. Waldberg (Literaturgeschichte) und Windelband (Philosophie).

Allen meinen Lehrern bin ich für die Anregungen und Unterweisungen bei meinem Studium zu grösstem

Digitized by Google

Danke verpflichtet. Seit 1. Februar 1911 bin ich als Assistent an der Kunsthistorischen Abteilung des archaeologischen Instituts zu Heidelberg tätig. Am 27. Februar 1911 bestand ich die mündliche Doktorprüfung. —

An dieser Stelle sei es mir nochmals gestattet, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimen Rat Prof. Dr. Henry Thode für alle Anregungen während des Studiums und die Förderung der Arbeit herzlichst zu danken.

V. Curt Habicht.

Die vorliegende Arbeit untersucht ein Gebiet der Ulmer Plastik, das in der Hauptsache zwischen denen liegt, die zwei unterdessen erschienene Abhandlungen[1] zum Gegenstande haben. Bei der doch gebotenen Einschränkung und der Unmöglichkeit, die Abbildungen dieser Arbeit beizugeben, habe ich mich im wesentlichen kurz gefasst. Ich hoffe unter eingehenderer Würdigung der besprochenen Werke, namentlich der Strebepfeiler und Rathausfiguren, eine erweiterte Untersuchung auch der noch nicht herangezogenen Plastiken dieser Zeit (1391 — 1424) mit Beigabe von Abbildungen baldigst vorlegen zu können.

---

[1] P. Hartmann a. a. O.
J. Baum: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart, 1911.

Digitized by Google

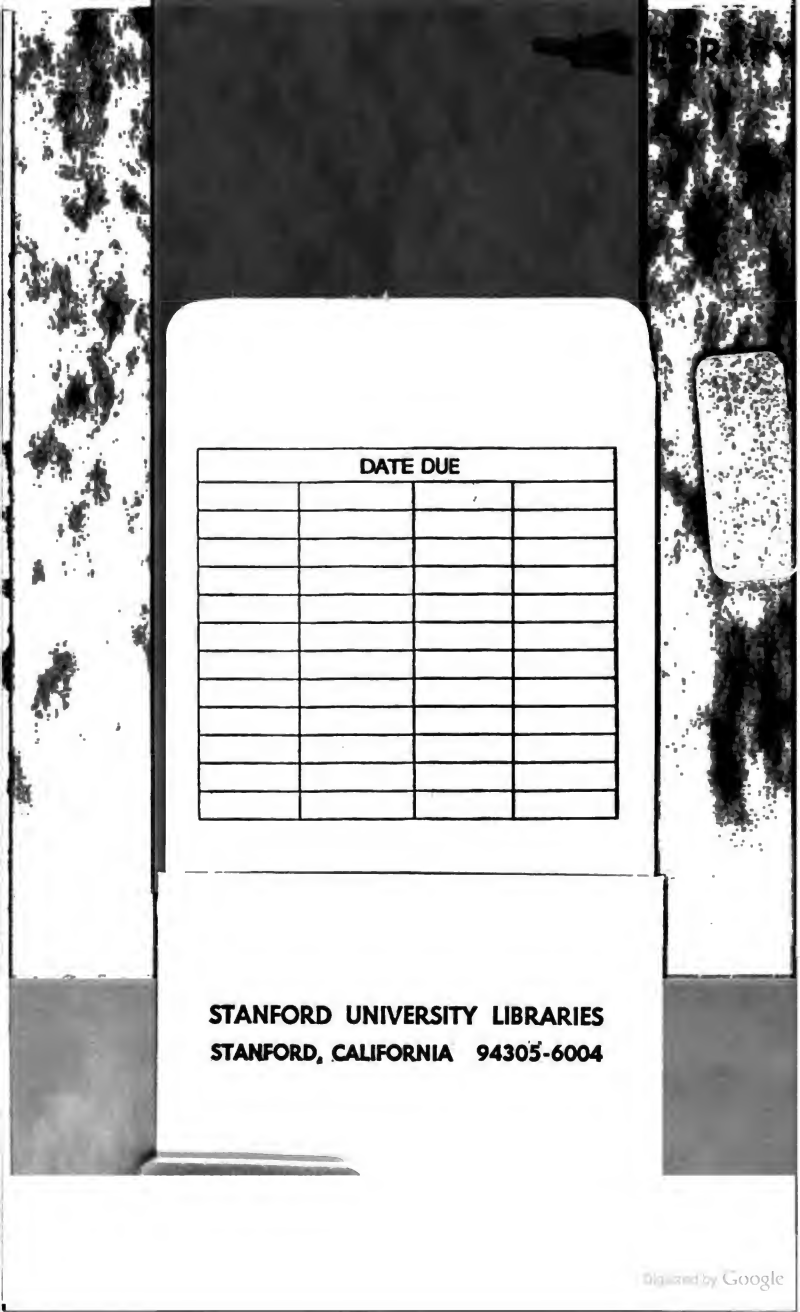
AC899
H46H

Inhaltsverzeichnis.

	Seite.
Einleitung	5
Die Chorpropheten	11
Die Vorhalle des Münsters zu Ulm als künstlerische Tat Ulrich von Ensingens	22
Das Tympanon des Hauptportals . .	26
Die Statuen an den Strebepfeilern der Vorhalle	30
Die vier Freipfeilerfiguren der Vorhalle .	34
Die zwelff botten	44
Die 19 Figuren der Vorhallenstirnwand .	54
Die Figuren der Archivolten der Vorhalle	63
Meister Hartmann	67

Digitized by Google

Digitized by Google



DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

Digitized by Google